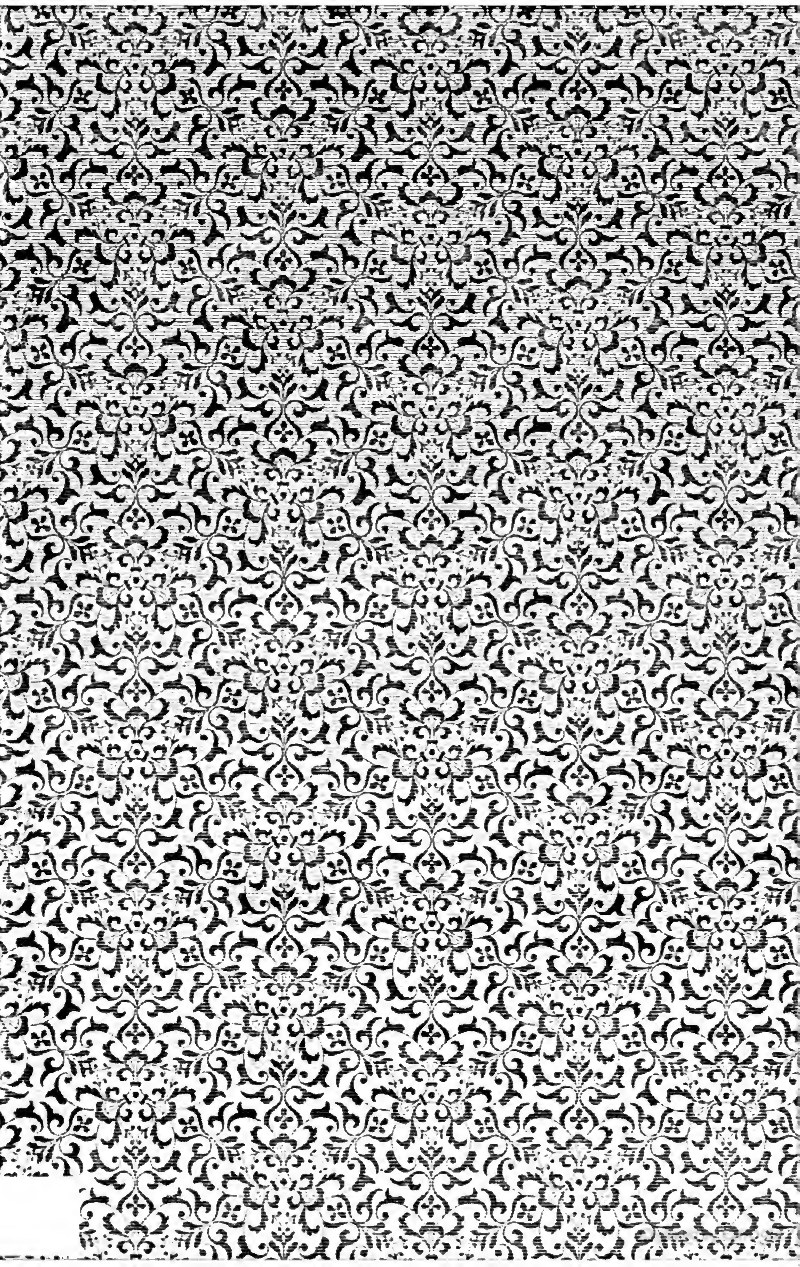
Shakespeares Einfluss auf Goethe in Leben und Dichtung

C. Bruno Wagener



SHAKESPEARES

EINFLUSS AUF GOETHE

IN LEBEN UND DICHTUNG

VON

DR. BRUNO WAGENER.

I. TEIL.

HALLE A. S.
DRUCK VON MARTIN KANDLER.
1890.

Die Zahlen im Texte verweisen auf den Anhang.

Meiner lieben Mutter

in Dankbarkeit gewidmet.

Motto:

„Ich verdanke den Griechen und Franzosen viel; ich bin Shakespeare, Sterne und Goldsmith Unendliches schuldig geworden. — Allein damit sind die Quellen meiner Kultur nicht nachgewiesen; es würde ins Grenzenlose gehen und wäre auch nicht nötig. —

Die Hauptsache ist, dass man eine Seele habe, die das Wahre liebt, und die es aufnimmt, wo sie es findet.“ —

(Goethe zu Eckermann, 16. Dezbr. 1828.)

(Eckermann, Gespräche etc. III. Aufl. II. S. 29.)

„Shakespeare ist für aufkeimende Talente gefährlich zu lesen; er nötigt sie, ihn zu reproduzieren, und sie bilden sich ein, sich selbst zu reproduzieren.“ —

(Goethe, Maximen und Reflexionen I.)

Erster Teil.

Goethe unter dem Banne der ersten, jugendlichen Shakespeare-Begeisterung.

(1765 bis Anfang 1775.)

Einleitung.

Als in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die deutsche Dichtkunst begann, sich von den Fesseln französischer Regelmässigkeit und Eintönigkeit frei zu machen, da war es vor allen Einer, auf den sich die Blicke lenkten, — Einer, an dem der tote Strom abgestandener Verskünstelei wie an einem mächtigen Felsen sich brach und neu belebt aufschäumte.

Das war der grosse Britte: William Shakespeare.

Wer in der deutschen Dichterwelt etwas bedeuten wollte, der musste für oder wider ihn Stellung nehmen.

Ein Streit der Geister war entbrannt; aber seine Kriegesfackel war nicht die der Zerstörung, sondern sie strahlte Licht und Leben weckend wie das anbrechende Morgenrot.

Auch die beiden grössten Geister unserer Dichtkunst mussten in diesem Kampfe mitfechten.

Von ihnen war es Goethe, der wie wenige andere ein mächtiger Rufer im Streite ward. Als Schiller den Kampfplatz betrat, war der Sieg bereits errungen.

Goethes Anteilnahme an Shakespeares Werken übte auf seine ganze künstlerische Richtung einen grossen, — in gewisser Hinsicht bestimmenden Einfluss.

Diesen Einfluss Shakespeares auf Goethe nachzuweisen, wie er in den Jahren von Goethes erster dichterischer Entwickelung in Leipzig, Frankfurt und Strassburg (1765—1775) sich ausprägt und bis zum Abschlusse des „Werther“ und „Clavigo“ so besonders stark hervortritt, das sei die Aufgabe

dieser Zeilen. Dabei sei nicht vergessen, was Goethe selbst sagt: „die Quellen seiner Kultur sind damit nicht nachgewiesen;“ nur ein Bruchteil, aber wohl einer der wichtigsten, von Goethes geistigem Leben wird uns zu beschäftigen haben.

Goethes Dichtungen werden in erster Linie als Quelle zu benutzen sein; doch werden wir uns oft genug, wenn uns die dichterischen Werke keinen Anhalt bieten, auf Reden, Briefwechsel und Gespräche Goethes stützen müssen.

Schon lange vor Goethes Zeit waren Shakespeare'sche Dichtungen in Deutschland bekannt geworden.[1])

Englische Schauspielertruppen hatten sie aus ihrer Heimat herüber gebracht, freilich meist grausam verstümmelt, nur als Schatten des Urbildes.

Schon auf Andreas Gryphius (1616—1664) hatten sie bedeutenden Einfluss geübt. Von dauernder Wirkung waren Shakespeares Werke noch nicht. Der Dichter selbst war so gut wie unbekannt.

Morhof im „Unterricht von der deutschen Sprache“ (1682), Benthem im „Englischen Schul- und Kirchenstaat“ und Jöcher in seinem „Gelehrten-Lexikon“ erwähnen ihn mit einigen wenigen Zeilen.

Im Jahre 1740 war Bodmer[2]) auf ihn aufmerksam geworden, nennt ihn aber Saspar und Sasper, ohne die richtige Schreibart zu kennen.

Das folgende Jahr (1741) aber ist für die Geschichte Shakespeares in Deutschland von grosser Bedeutung; denn es erschien die erste deutsche Uebertragung eines Shakespeare'schen Werkes unter dem Namen des Dichters.

Es war dies der „Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauerspieles von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem englischen Werke des Shakespeare, Berlin 1741,“ von Christian von Bork, — ein Werk, das in seiner, für uns darin liegenden, unfreiwilligen Komik unwiderstehlich wirkt.

Wenige Jahre darauf erschien auch eine Uebersetzung von „Romeo und Julia“.[3])

In Frankreich war man bereits durch Voltaire auf den grossen Engländer aufmerksam geworden; verschiedene Ueber-

setzungen waren dort schon erschienen. Und von Voltaire ging auch die Anregung dazu aus, dass Wieland sich mit Shakespeare beschäftigte. Auch Lessing scheint durch ihn auf Shakespeare hingewiesen zu sein.

Seit diese beiden Männer an Shakespeare herantraten, war er für Deutschland gewonnen.

Lessing bekämpfte die französische Langweiligkeit mit ihrem willkürlichen Regelkram, indem er die Leuchte der Kritik schwang; Wieland stand ihm erfolgreich zur Seite, indem er mit dem blitzenden Schwerte Shakespeare'scher Dichtung die Schattengestalten der Unnatur verscheuchte.

Der erstere erhob in der „theatralischen Bibliothek" (1754—1758), in seinen „Litteraturbriefen" (1759) und in der „Hamburgischen Dramaturgie" (1767—1768) seinen scharfklingenden Schlachtruf; der andere trat mit einer für seine Zeit meisterhaften Uebersetzung (1762—1766) von 22 Shakespeare'schen Stücken[4]) vor das deutsche Volk, wenn er es sich dabei freilich auch nicht versagen konnte, manche Untugend Shakespeares in begleitenden Anmerkungen scharf zu tadeln.

Etwa ein Jahrzehnt später, in den Jahren von 1775 bis 1777, erschien — auf Wieland fussend — die Eschenburg'sche Uebersetzung[5]) des ganzen Shakespeare, ebenso wie die frühere in Prosa abgefasst.

Trotz einiger ungnädigen Kritiker nahm die Schriftstellerwelt Deutschlands diese Uebersetzungen begeistert auf.

Männer wie Gerstenberg, Leisewitz, Lenz, Klinger, Müller und Hahn ergingen sich in thörichten Uebertreibungen der Shakespeare-Vergötterung, und ihre eigenen Werke waren voll von Nachahmungen des grossen Britten. Das „Wie er sich räuspert, wie er spukt" hatten sie ihm mit mehr oder weniger Geschicklichkeit abgeguckt, — sein Geist fehlte der ganzen Schar von Dichterlingen.

Lessing billigte dieses tolle Treiben nicht „Shakespeare will studiert sein, nicht geplündert", sagte er.

Zwei Männer waren es nächst Lessing und Wieland vor allen, die nach diesem Grundsatze handelten: Herder und Goethe.

1765—1770.

Goethe war in Leipzig zuerst auf Shakespeare aufmerksam geworden.

Er selbst erzählt in „Dichtung und Wahrheit“,[6]) wie er durch Dodds „Beauties of Shakespeare“ mit dem bis dahin ihm fremden Dichter bekannt geworden sei.

Goethe nimmt diese Sammlung „schöner Stellen“ aus Shakespeares Werken in Schutz gegenüber dem Vorurteile, das solchen Blumenlesen im allgemeinen entgegengebracht wird.

Ihn trafen „jene herrlichen Eigenheiten, die grossen Sprüche, die treffenden Schilderungen, die humoristischen Züge, — alles traf ihn einzeln und gewaltig.“

Wir haben keinen Grund, an der Richtigkeit der Goethe'schen Darstellung zu zweifeln.

Augenscheinlich ist die Ausgabe der Werke Shakespeares von Johnson[7]) (1765) dem Leipziger Studenten nicht vor Augen gekommen, wie in den Nachträgen und Berichtigungen zum siebenten Bande des Goethe-Jahrbuches[8]) als möglich hingestellt wird.

Abgesehen von dem gänzlichen Fehlen einer Goethe'schen Aeusserung über diesen Punkt, ist gerade die von Sauer[9]) — allerdings ohne Bezug auf Johnson — für Goethes Bekanntschaft mit den Werken Shakespeares zu einem früher, als bisher angenommenen Zeitpunkte geltend gemachte Stelle aus der Rede zum Shakespeare-Tage eher ein Beweis gegen als für die oben erwähnte Annahme einer so frühzeitigen Beschäftigung Goethes mit den vollständigen Werken Shakespeares.

Wenn Goethe sagt: „die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stand ich wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt. — — — Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmässigen Theater zu entsagen“) — — — wenn Goethe im Jahre 1771 sich so ausspricht, so deutet er damit nicht auf seine allererste Bekanntschaft mit Shakespeare hin, die in

der That durch die „beauties“ vermittelt wurde, sondern er meint die Wieland'sche Uebersetzung, die ihm bald nach ihrem Erscheinen — spätestens im Herbste 1767 — bekannt wurde.

Denn es wird wohl niemand auf den Gedanken kommen, dieses „dem regelmässigen Theater entsagen“ in jener ersten Leipziger Zeit zu suchen.

Wir wissen, dass Goethe im Jahre 1765 einen „Belsazar“ [10]) schrieb, von dem uns einige Verse des ersten Aufzuges erhalten sind; es sind Alexandriner.

Goethe schreibt nun am 30. October 1765 an seinen Freund Riese, [11]) und zwar schreibt er dies in jambischen Quinaren, dass er diese Versart, die „der grosse Schlegel selbst“ für die schicklichste halte, gewählt, sein Trauerspiel zu enden.

Und am 7. Dezember desselben Jahres schreibt er an seine Schwester: [12])

„Ich schreibe jetzt von meinem Belsazer.
Fast ist der letzte Aufzug auch so weit,
Als wie die andern sind. Doch wiss Du das:
In Versen, wie hier die, verfertigt' ich
Die fünfte Handlung. Dieses, Schwester, ist
Das Versmass, das der Britte braucht, wenn er
Auf dem Coturn im Trauerspiele geht.“

Goethe hat also den „Belsazar“ in Alexandrinern bis zum Schlusse des vierten Aufzuges und von da ab in fünffüssigen Jamben gedichtet.

Dabei weist er selbst auf das Vorbild Johann Elias Schlegels hin, dessen Uebersetzung von Congreves Drama „The mourning bride“ im Jahre 1762 neu gedruckt war und den Quinar — nach dem Vorangange Congreves, des Britten, — statt des üblichen Alexandriners einführt. Jedenfalls liegt kein Beweis vor, dass Shakespeare der von Goethe erwähnte Britte sein müsse. Naheliegend wäre es vielleicht auch „der Britte“ als an Stelle von „die Britten“ gesetzt zu betrachten.

Aber selbst gesetzt den Fall, es wäre Shakespeare unter den „Britten“ zu verstehen, und sein Beispiel habe Goethe veranlasst, mitten in seinem „Belsazar“ das Versmass zu

wechseln, so ist das doch gewiss nicht die Wirkung Shakespeares, die Goethe mit den Worten charakterisiert: „ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmässigen Theater zu entsagen."

Dieser Umschlag trat erst viel später ein.

Vorläufig bereitete Goethes Beschäftigung mit den „beauties of Shakespeare" ihn auf Wielands Uebersetzung vor.

Leider finden wir in dem Briefwechsel Goethes aus dieser Zeit keine einzige Stelle, die über den Eindruck der „beauties" auf den jungen Studenten sich ausspricht.

Wenn wir aber zwischen den Zeilen lesen, so kann uns die starke Wirkung nicht entgehen, die von der Sammlung Shakespeare'scher Citate auf Goethe ausgeübt wurde.

In einem Briefe Goethes an seine Schwester,[13]) datiert „le soir du premier jour des Paques, 1766" — d. h. vom 30. März —, hören wir zum ersten male von des jungen Poeten Beschäftigung mit Shakespeare.

„Ma chere soeur,[14])

„It is ten a clock", beginnt er
„Thus may we see, how the world wags:
'Tis but an hour ago since it was nine;
And after an hour 't will be eleven;
And so from hour to hour we ripe and ripe,
And then from hour to hour we rot and rot. —

Ne suis je pas un personnage singulier! Je voulois t'ecrire qu'il étoit apresant dix heures et d'abord il me vient de vers de Shakespeare en tete, et je les jette sur le papier . . . . ."

Goethe ging damals augenscheinlich schon in gelindem Shakespeare-Enthusiasmus auf; die angeführte Stelle ist in der That aus dem Kopfe citiert; Goethe würde sonst dem gedruckten Texte entsprechend citiert haben:

„and after one hour more 't will be eleven."

Im selben Briefe schreibt der von den wohl erst kurz zuvor gelesenen „beauties" ganz erfüllte junge Dichter:

„Mon esprit qui se plait a des reveries[15])

Finds tongues in trees, books in the running brooks,
Sermons in stones and good in every thing."

Und etwas später erinnert er sich der Worte der Gräfin von Roussillon in „All's well, that end's well" I. 1, indem er schreibt:

— — — „be check'd for silence, but never tax'd for speech — — — dit un grand poet." —

Neben dem grossen Dichter, der in einer Auswahl charakteristischer Züge den Leipziger Studenten „einzeln und gewaltig traf", musste Goethe begreiflicher Weise mehr, als neben einem Gottsched, Gellert, Clodius und anderen Zeitgenossen das Gefühl der eigenen Kleinheit und Unbedeutendheit haben, wie es sich im Briefe vom 28. April 1766 an Riese [16]) ausspricht:

„Es klang von meiner Leier zwar
Manch stolzes Lied, das aber nicht die Musen
Und nicht Apollo reichten." —

Und einige Zeilen später:

„Allein kaum kam ich her, als schnell der Nebel
Vor meinen Augen sank, als ich den Ruhm
Der grossen Männer sah, und erst vernahm,
Wie viel dazu gehörte, Ruhm erwerben." — — —

Aber Goethe war eine viel zu gesunde Dichternatur, um sich ganz niederschlagen zu lassen.

Jedenfalls setzte er — neben der Beschäftigung mit Lessing — die Lektüre Shakespeares nach den „beauties" fort.

Wurde er doch auch durch seinen Freund und Lehrer, den Maler Oeser, zu dem er im Frühjahr 1766 in Beziehungen getreten war, auf den in Deutschland eben erst aufgehenden Stern am Dichterhimmel hingewiesen. Oeser [17]) malte damals für das neu erbaute Theater in Leipzig, das am 6. October desselben Jahres mit Schlegels „Hermann" eröffnet wurde, einen Vorhang mit allegorischen Darstellungen. Er zeigte den Tempel des Ruhmes, zu dem eine Freitreppe hinanführte. Zu beiden Seiten standen Sophokles und Aristophanes; zum Tempel hinan aber schritt auf der Treppe Shakespeare.

Goethe sah den Vorhang vor seinen Augen entstehen;

er musste ihm stets von neuem ein Sporn zur Beschäftigung mit Shakespeare sein.

Kunde von dieser Beschäftigung giebt ein fünf Verse langes Citat in einem am 11. Mai 1767 an Cornelia gerichteten Briefe:[18])

„Shakespeares Romeo and Juliet.[19])
Love is a smoke, raised with the fume of
sighs“ — — — —
bis: „a preserving sweet.“

Unterdessen war die Wieland'sche Shakespeare-Uebersetzung erschienen.

„Sie ward verschlungen,[20]) Freunden und Bekannten mitgeteilt und empfohlen.“

Das war jedenfalls im Sommer 1767. Das Verhältnis zu Catharina Schönkopf hatte das Lustspiel „Die Laune des Verliebten“ gezeitigt. Nun fiel vielleicht in die erste Zeit von Goethes Bekanntschaft mit der Wieland'schen Uebersetzung die Abfassung der „Mitschuldigen“ in ihrer ältesten, einaktigen, oft derben Form.

In den Briefen an Behrisch wird Shakespeare wiederholt erwähnt.

Im September oder October[21]) schrieb er:

„Ich philosophierte im Sack und jammerte ein Dutzend Allegorien im Geschmack von Schäckespear, wenn er reimt.“ — Und am 11. November[22]) 1767 heisst es in einem Briefe an Behrisch:

„Umsonst, sagt Schäkespear, Schwachheit dein Name ist Weib, eh' würde man sie unter dem Bilde des Jünglings kennen.“

Schon die veränderte Schreibart des Namens Shakespeare und das Citat in deutscher Sprache weisen auf eine neue Quelle der Goethe'schen Shakespeare-Kenntnis hin: Wielands Uebersetzung.[23])

Und nun zweifelte er nicht, dem regelmässigen Theater zu entsagen, — vorläufig freilich nur in Entwürfen.

Goethe war ein eifriger Theaterbesucher. Auf der neu eröffneten Leipziger Bühne hatte es ihm vor allen anderen

die talentvolle Schauspielerin Demoiselle Schulz als Julia in Weisse's „Romeo und Julia" angethan. An dem Stücke selbst hatte er um so mehr zu tadeln, als er jetzt jedenfalls durch Wieland das Shakespeare'sche Urbild unzerstückelt kannte.

Und so stieg denn in dem jungen Dichter der kühne Plan auf, den er in den Briefen vom 17. und 24. October 67 [24]) an Behrisch meldet, — der Plan, einen neuen „Romeo" [25]) zu schreiben.

Der Plan wurde wieder aufgegeben; Goethe hat ihn aber jedenfalls eine zeitlang mit sich herumgetragen.

Wer Goethes Art, gewaltige Eindrücke, die auf ihn einstürmten, — aber auch sein tadelndes Urteil durch dichtendes Schaffen vor sich selbst ins Klare zu stellen, — wie wir es in der Strassburger Zeit noch deutlicher sehen werden, — wer diese Eigentümlichkeit Goethes kennt, der weiss, welche Bahnen unser Dichter in seinem „Romeo" einzuschlagen gedachte.

Er wollte augenscheinlich „dem regelmässigen Theater entsagen" und im Gegensatze zu dem Vertreter desselben, Weisse, ein Trauerspiel in Shakespeares Art schreiben, ohne die „kerkermässig ängstliche" Einheit des Ortes und die „als lästige Fesseln der Einbildungskraft" empfundenen Einheiten der Zeit und der Handlung innezuhalten.

Dass er sich noch zu schülerhaft vorkommen musste, um seinen Entwurf auszuführen, würde verwundern können, wenn wir sehen, mit wie keckem Selbstbewusstsein er sich neben Weisse stellt. Nicht dieser letztere, sondern der grosse Britte nahm ihm den Mut, als Wettbewerber mit einem „Romeo" in die Bahn zu treten.

Der Einfluss Shakespeares auf Goethe in dieser Zeit ist jedenfalls ein stärkerer, als man angenommen hat. Wenn Goethe in „Dichtung und Wahrheit" [26]) später sagt:

„Kommt man nun gar der höchst verdienstlichen Uebersetzung Shakespeares mit dem Ausruf entgegen: ‚Von Rechtswegen sollte man einen Mann, wie Shakespeare, gar nicht übersetzt haben', so begreift sich ohne Weiteres, wie unendich weit die allgemeine deutsche Bibliothek in Sachen des

Geschmacks zurück war, und dass junge Leute, von wahrem Gefühl belebt, sich nach anderen Leitsternen umzusehen hatten“, —

so drückt Goethe damit die Ansichten seiner Jugendzeit sehr gemässigt aus, was allerdings nicht Wunder zu nehmen braucht, wenn man den in sich selbst abgeschlossenen, gereiften Charakter Goethes zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts sich vergegenwärtigt, — zu der Zeit, da er die Erlebnisse seiner Jugend in „Dichtung und Wahrheit“ niederschrieb.

Wenn Goethe noch nicht in eigenen Dichtungen seine durch Shakespeare umgewandelten Anschauungen zum Ausdruck brachte, so war daran einerseits das unruhige Leben in Leipzig, andererseits der noch gar zu überwältigende Eindruck Shakespeares Schuld, der dem jungen Dichter naturgemäss nicht viel Ruhe zu eigenen Dichtungen liess. Dazu gesellte sich schliesslich im Sommer 1786 eine schwere Erkrankung, die ihn zwang, sich aufs Aeusserste zu schonen.

Körperlich leidend und daher seelisch verstimmt kehrte er im August 1768 nach Frankfurt ins elterliche Haus zurück. Dieser krankhafte Zustand prägt der Frankfurter Zeit von 1768—1770 ihren Stempel auf.

Während des Frankfurter Aufenthaltes entstand jedenfalls die Umarbeitung der „Mitschuldigen“, die jetzt statt der älteren einaktigen Form die Einteiluug in drei Aufzüge erhielten.

An Shakespeare erinnern sie kaum, wenn man nicht etwa in dem Aufgeben der einaktigen Gestalt den Einfluss der freieren brittischen Bühne sehen will, und vielleicht in den Worten Söllers:

„Es wird mir siedend heiss. — So war's dem Doktor Faust
Nicht halb zu Mut, nicht halb war's so Richard dem Dritten! —“ [27])

eine Erinnerung an Shakespeares Tragödie erblickt.

Doch hat sich Goethe sicher auch in Frankfurt mit dem grössten Dramatiker der christlichen Welt beschäftigt, für dessen Verständniss ihm Lessing, den er gerade jetzt fleissig

las, die beste Vorbereitung war. Davon zeugen die Briefe Goethes, die von Frankfurt nach Leipzig in das Oeser'sche und Schönkopf'sche Haus gingen.

Auch Herder vielleicht (Brief vom 14. Februar 69 an Oeser)[28]) und Wieland wurden gelesen. Daneben und vor allem neben Shakespeare musste natürlich die Bardenpoesie gänzlich ungeniessbar erscheinen.

„Lärm und Geschrei[29]) statt dem Pathos, das thut's nicht. Flittergold, und das ist alles!“ So urteilte Goethe über sie.

Wir sehen daraus, wie stark bereits der echte Shakespeare'sche Realismus und seine naturwüchsige Kraft auf Goethe eingewirkt hatten, so dass der noch nicht zwanzigjährige Jüngling, — aufgewachsen in der Geschmacksverirrung seiner Zeit, — so klar die echte Kraft von der falschen, wahrhafte Grösse von hohlem Prunke zu unterscheiden wusste.

Shakespeare wird in dieser Zeit wenig erwähnt; aber wo er erwähnt wird, geschieht es in einer Weise, die Goethes Stellung zu ihm deutlich kennzeichnet.

An Oeser schreibt Goethe in dem bereits vorhin erwähnten Briefe:[30]) „Voltaire hat dem Shakespeare keinen Tort thun können, kein kleinerer Geist wird einen grösseren überwinden.“

Und am 20. Februar 1770 heisst es in einem Briefe an Reich:[31]) „Empfehlen Sie mich meinem lieben Oeser. Nach ihm und Schäkespearen ist Wieland noch der einzige, den ich für meinen echten Lehrer erkennen kann; andere hatten mir angezeigt, dass ich fehlte, diese zeigten mir, wie ich's besser machen sollte.“

Neben diesen für Goethes Shakespeare-Verehrung bezeichnenden Stellen finden wir in den, im Jahre 1770 begonnenen „Ephemerides“[32]) eine Bemerkung die wir in die Frankfurter Zeit versetzen müssen, da sie sich auf der dritten Seite des tagebuchartigen Heftes findet, während auf der fünften Seite der Februar als Datum angegeben ist. Die Stelle lautet:

„Romeo und Julie ist eben das Süjet von Pyramus und Thisbe.“

Und vielleicht noch in Frankfurt, jedenfalls aber zwischen März und Mai 1770 notierte Goethe (auf Seite 13 und 14 des Ephemeriden-Heftes), um sich zu erinnern: „Richard II. von Shakespear, V. Aufzug, II. Scene“, und „Diogenes von Sinope dialogirt sehr in der Manier von John Falstaff. Oft eine Laune, die mehr Wendung als Gedanke ist“, — und endlich ein längeres Citat aus „König Johann“ IV., 2.

Jedenfalls begannen die Werke Shakespeares schon damals bei Goethe als heilsames Gegengewicht gegen das regelmässige, französische Drama zu wirken. Noch schärfer sollte diese Wirkung Shakespeares in der folgenden Strassburger Periode hervortreten.

Durch eine Erscheinung aber ist diese Epoche von jener früheren scharf getrennt. Neben Shakespeare treten als ebenbürtige Bildungsquellen Goethes die Griechen und das Volkslied.

Sie eröffnen seinem Geiste den Ausblick in weite, ihm bisher so gut wie ganz fremde Gebiete.

1770—1775.

Am 2. April 1770 kam Goethe in Strassburg an, um dort nach dem Wunsche seines Vaters sich zur Promotion vorzubereiten.

Diese Zeit in Strassburg, — dieser alten deutschen, damals aber in französischem Besitze befindlichen Stadt, — war von der grössten Bedeutung für Goethes Entwickelung.

Wir müssen es uns versagen, an dieser Stelle näher auf Goethes Leben und Arbeiten in Strassburg einzugehen, sofern nicht ein unmittelbarer Zusammenhang mit unseres Dichters Shakespeare-Studium und -Verständnis nachweisbar ist.

In Strassburg begann Goethe sich eifriger als bisher mit der Jurisprudenz, die nach seinem eigenen[33]) Geständnisse ihm sehr zu gefallen anfing, zu beschäftigen. Die rein praktische Art, wie er sie betrieb, mag in ähnlicher Richtung gewirkt haben, wie der Realismus eines Shakespeare. Die in kraftvoll geistreicher Weise verfassten Verteidigungsschriften des späteren Advokaten Goethe[34]) können als Beweis hierfür dienen.

Das nebenbei betriebene Studium der Medizin kann auch als eine glückliche Ergänzung angesehen werden.

In diese Zeit nun fiel die erste Bekanntschaft mit Herder,[35]) den seine „Fragmente" und die „Kritischen Wälder" berühmt gemacht hatten.

Herder, der in den ersten Tagen des September 1770 in Strassburg angekommen war, glühte damals in erster Begeisterung für Shakespeare und das Volkslied, zugleich aber auch für die grossen griechischen Dichter. Und mit derselben Flamme wusste er seine Umgebung zu durchwärmen. Vor allen anderen wurde Goethe von diesem Feuer erfasst.

Auf Hamann, Ossian, Goldsmith, Sterne, Swift und besonders auf Homer und Shakespeare wies Herder[36]) unaufhörlich hin.

Mögen andere, wie der unglückliche Lenz, sich lauter geberdet haben, — bei keinem von ihnen wirkte Shakespeares

Geist so befruchtend, wie bei Goethe. Neben das durch Herder geförderte Studium Homers trat in erhöhtem Masse die Beschäftigung mit den von Herder empfohlenen Engländern, — besonders mit Shakespeare.

Herder war mit der Blumenlese, welche Dodd aus Shakespeares Werken veranstaltet hatte, ganz und gar nicht zufrieden und die Wieland'sche Uebersetzung erschien ihm als durchaus ungenügend für das Verständnis des grossen Britten.

Durch metrische Uebersetzungen[37]) von Liedern aus Shakespeare hatte er versucht, einem Hauptübelstande der bisherigen deutschen Shakespeare-Ausgabe abzuhelfen. Goethe wurde natürlich mit diesen Shakespeare-Liedern[38]) bekannt gemacht.

Vor allem aber ward er jetzt auf den Originaltext des grössten modernen Dramatikers hingewiesen.

Goethe selbst erzählt in „Dichtung und Wahrheit"[39]) von der grossen Wirkung, die in jener Zeit Shakespeare auf ihn und seinen Freundeskreis, — auf Männer wie Lenz und Lerse — ausübte; wie man in Uebersetzungen und Nachbildungen — besonders von Clownspässen — mit ihm zu wetteifern suchte.

Herders Shakespeare-Aufsatz[40]) und Lenzs Anmerkungen über das deutsche Theater, sowie seine (1774 gedruckte) Uebersetzung von „Love's labour 's lost" bildeten sich damals bereits in ihren Grundzügen.

Der Kreis, in welchem Goethe verkehrte, wendete sich immer mehr vom französischen Wesen ab. Die gotische Baukunst, die Thaten Friedrichs des Grossen, Volksdichtung und die englische Litteratur wurden im Gegensatze zu der bejahrten und vornehmen französischen Kunst das Panier, um das man sich scharte.

Herders Aufenthalt in Strassburg, der bis gegen Ostern 1771 dauerte, war für Goethe von hohem Werte.

Wie sehr Herder sich von den übrigen Shakespeareomanen des Strassburger Kreises unterschied, das sagt Goethe selbst in „Dichtung und Wahrheit" mit wenigen, aber klaren Worten:

„Herder dringt in das Tiefere von Shakespeares Wesen und stellt es herrlich dar; Lenz beträgt sich mehr bilder-

stürmisch gegen die Herkömmlichkeit des Theaters und will denn eben all und überall nach Shakespeare'scher Weise gehandelt haben."

Dieser Unterschied Herders von Lenz und den übrigen Mitgliedern des in Strassburg vereinten Freundeskreises war es auch, der Herder veranlasste, die Griechen neben den Britten zu stellen, wodurch Goethe die hauptsächlichste Förderung erfuhr.

Dazu kam noch ein Umstand von der grössten Wichtigkeit für Goethes dichterische Entwickelung nach der Seite des Natürlichen und Deutschen hin: die Bekanntschaft mit Friderike Brion in Sesenheim. Eine leidenschaftliche Liebe ist für den Dichter ein treffliches Erziehungsmittel zur Natürlichkeit.

Alle diese Faktoren wirkten zusammen, um mehr und mehr in den Mittelpunkt von Goethes geistigem Interesse den grossen Shakespeare zu stellen und Goethe zu der später von ihm offen bekannten Ansicht zu drängen, dass die charakteristische Kunst[41]) die einzig wahre sei.

In dieser Zeit scheint denn auch dasjenige Werk Shakespeares, das Goethe auch später noch lockte, sich näher mit ihm zu beschäftigen, den jungen Dichter besonders angezogen zu haben. Wir meinen den Hamlet. In den „Ephemerides" findet sich ein — wahrscheinlich zu Anfang des Jahres 1771 geschriebener — vergleichender Auszug aus dem „Phädon"[42]) Mendelssohns und dem des Platon.

Die nahe Verwandtschaft der darin besprochenen Ideen mit Hamlet'schen Gedanken, die ausführliche Betrachtung über den Selbstmord und über die „entsetzliche Kluft zwischen Sein und Nichtsein, die von der Natur der Dinge nicht übersponnen werden kann", alles dies lässt wohl den Schluss als naheliegend zu, dass Goethe dabei den Hamlet im Auge hatte und das Studium des „Phädon" in ursächlichem Zusammenhange mit Shakespeares Drama stand.

Bestärkt wird diese Annahme, wenn wir sehen, wie Goethe bald darauf — im Sommer 1771 —,[43]) als die Familie Brion während Goethes letzten Vorbereitungen zur Promotion nach Strassburg gekommen war, in derselben Art, wie Herder

seiner Braut gegenüber, seiner Sesenheimer Freundin ein Schulmeister über Shakespeare wird und im Kreise der Familie Brion den „Hamlet“ in einem Abende vorliest unter grossem Beifall der Zuhörer und besonders zur freudigen, mit einem leisen Stolz gemischten Genugthuung Friederikens.

Wichtiger für uns ist ein von Goethe später aufgegebener Plan eines Dramas „Cäsar“. —[44]) Wie Goethe über die geschichtliche Gestalt Cäsars dachte,[45]) geht deutlich hervor aus Goethes Worten, mit denen er in der „Geschichte der Farbenlehre“ als „die abgeschmackteste That, die jemals begangen worden“, — die Ermordung Cäsars bezeichnet, und wenn er in der Erklärung zweier Porträts des römischen Imperators im zweiten Versuch von Laverters „Physiognomischen Fragmenten“ (1776) sagt: „Ich bin nicht in der Stimmung von Cäsarn zu reden; und wer kennt nicht Cäsarn ohne mein Stammeln?“ — und ihn dann „den ersten unter den Menschen“ nennt, — „weise, thätig, erhaben über alles sich fühlend, Sohn des Glücks, bedächtig schnell, — Inbegriff aller menschlichen Grösse!“ —

In Leipzig schon hatte Goethe einem schwachen Drama Weisse's, — wie Woldemar von Biedermann mit Recht sagt, „in produktiver Kritik“, — eine eigene Arbeit entgegenstellen wollen, war aber von diesem Plane zurückgetreten, weil er damit zugleich mit Shakespeares „Romeo und Julia“ in einen Wettkampf eingetreten wäre.

Auch jetzt lag es ganz ähnlich. Voltaires Tragödie „la mort de César“ und Shakespeares „Julius Cäsar“ forderten Goethes produktive Kritik heraus. Dass Voltaires Trauerspiel dem jungen Dichter misfiel, kann uns bei Goethes Begeisterung für die freiere Bühne Shakespeares nicht verwundern. Waren doch auch „Sokrates“ und „Mahomet“ Gegenstände, die Goethe später in Konkurrenz mit Voltaire bearbeiten wollte.

In einer Hinsicht aber lag es hier ganz anders, als bei jenem Plane einer Neudichtung von „Romeo und Julia“.

Goethe hatte augenscheinlich nicht blos an Voltaire, sondern auch an dem vergötterten Shakespeare allerlei auszusetzen.

Wenigstens deutet das, was uns von Goethes „Julius

Cäsar“ erhalten ist, a[illegible]en von Shakespeares Drama ganz abweichenden Plan hin[illegible]

Wie bekannt, hatte auch Herder[46]) von Shakespeares „Julius Cäsar“ die Anregung empfangen, den Stoff in anderer Form zu bearbeiten. Er wollte in den Mittelpunkt seiner Dichtung die Figur des Brutus stellen.

Seit dem Sommer 1771 hatte er sich eingehender mit dem Plane beschäftigt.[46a.]) Sicher aber war der Gegenstand schon früher in Gesprächen mit Goethe berührt worden, was bei Herders lehrhafter Art jedenfalls näher liegt, als eine Mitteilung Goethes an ihn über seine Pläne hinsichtlich des „Faust“, des „Götz“ und des „Cäsar“.[47])

Vielleicht war Herder die Veranlassung gewesen, dass Goethe sich die Möglichkeit vergegenwärtigte und endlich den bestimmten Plan fasste, ein Drama zu schreiben, das von dem des grossen Britten sich wesentlich unterschiede und besonders die Bewunderung Goethes für Cäsars Riesengeist dadurch zum Ausdrucke brächte, dass es Cäsar in den Mittelpunkt der Handlung und des Interesses stellte.

In den Ephemeriden haben sich verschiedene, auf den „Cäsar“ bezügliche Aufzeichnungen Goethes erhalten.

Ob die kurze Erwähnung auf Seite 15 des Ephemeriden-Heftes, wie Schöll andeutet, auf das Vorstudium des Stoffes hindeutet, ist freilich sehr zweifelhaft. Ebensowenig können die von Schöll und von Biedermann im Wortlaut angeführten beiden Stellen auf Seite 14 und Seite 16 des Heftes, bei dem gänzlichen Fehlen jeder direkten Beziehung, irgendwie ernstlich für Goethes „Cäsar“ in Anspruch genommen werden. Sie würden sonst als Beweis für Goethes Beschäftigung mit „Julius Cäsar“ schon im Jahre 1770, vor der Bekanntschaft mit Herder anzuführen sein.

Bestimmt aber waren die auf den beiden letzten Seiten des Heftes niedergeschriebenen Sätze für den „Julius Cäsar“ berechnet. Das kurze Zwiegespräch (auf Seite 33) zwischen Pompejus und Sylla giebt eine Umschreibung des bekannten Wortes: Oderint, dum metuant.

Vortrefflich sind die beiden Sätze, in denen Sylla seinen

Argwohn gegen den jungen Cäsar zeigt und dabei eine ausgezeichnete Charakteristik des aufstrebenden Jünglings giebt.

Man vergleiche die Worte: „Es ist ein Sakermentskerl. Er kann so zur rechten Zeit respectuos und stillschweigend dasteh'n und horchen, und zur rechten Zeit die Augen niederschlagen und bedeutend mit dem Kopfe nicken", — — man vergleiche diese Worte Sylla's mit der Charakteristik, die bei Shakespeare Cäsar von Cassius giebt, so wird Goethes Beeinflussung durch Shakespeare jedem klar werden; zugleich aber auch ein Unterschied zwischen beiden.

Hier wie dort die Charakterisierung durch viele, an und für sich unbedeutende Einzelzüge, die erst durch ihr Zusammenwirken Eindruck machen; — hier wie dort eine absichtliche Auswahl solcher Züge, die dem zu charakterisierenden Gegenstande ziemlich fern liegen. Aber bei Shakespeare Züge der verschiedensten Art, — bei Goethe eine Schilderung der Person in einem bestimmten Augenblicke mit Erscheinungen, die für den Ehrgeiz, gepaart mit Schlauheit symptomatisch sind.

Shakespeares Phantasie ist vielseitiger, reicher, — Goethes Phantasie einheitlicher, plastischer.

Sodann ist uns noch ein Zwiegespräch, oder wenigstens ein Ansatz dazu, zwischen Cäsar und dem Augur Servius überliefert.

Cäsar tritt uns darin als der hoffnungsfreudig heranwachsende Jüngling entgegen, der um ein braver Mann zu werden und zu bleiben, sich bis an's Ende grosse, ehrenwerte Feinde wünscht.

Und — charakteristisch für den jungen Shakespeare-Enthusiasten, der es seinem Vorbilde überall an Naturalismus gleich thun möchte! — muss diesen Wunsch der Augur zum glücklichen Zeichen beniesen!

Wahrscheinlich dem Sylla zugedacht waren die letzten Worte des Tagebuchs: „So lang' ich lebe, sollen die Nichtswürdigen zittern, und sie sollen das Herz nicht haben, auf meinem Grabe sich zu freuen."

Der ganze Ton dieser kurzen Proben erinnert an die Wieland'sche Uebersetzung des Shakespeare, die dem jungen Dichter des grossen Britten Werke in einfacher Prosa ver-

mittelt hatte. Dass Goethe ganz anders über die Prosa-Uebertragung Wielands urteilte als sein Freund und Förderer im Shakespeare-Studium Herder, wissen wir aus den oben angezogenen Stellen aus „Dichtung und Wahrheit“ und aus den Briefen an Oeser und an Reich; und am 18. Februar 1813 bestätigte Goethe dieses frühere Urteil in seiner Rede zu Wielands Gedächtniss. Goethe war des Englischen allerdings mächtig, aber auf seinen Stil musste naturgemäss die deutsche Uebertragung, — noch dazu aus der Feder eines Wieland, — einen viel stärkeren Einfluss ausüben als das Original.

Noch mehr als im Stil erkennen wir aber den Einfluss Shakespeares im ganzen Aufbau, soweit wir ihn nach den geringen Bruchstücken beurteilen können.

Cäsar ist als die Hauptperson gedacht; — ich sage absichtlich nicht: als der „Held“, — denn was wir mit dem technischen Ausdrucke als „Held der Handlung“ bezeichnen, das ist Cäsar nicht. Aber er ist der Mittelpunkt des Stückes, wie Goethe es sich gedacht haben mag, — nicht der dramatische, aber der historische Mittelpunkt. Als Jüngling neben Sylla und Pompejus sehen wir ihn zuerst; — unter den Händen der Verschworenen sollte er fallen, wenn das Stück zum Ende gekommen wäre.

Man sieht, es ist eher die Anlage für einen Roman als für ein Trauerspiel vorhanden. Goethe selbst hat es in der später zu besprechenden Rede zum Shakespeare-Tage gut charakterisiret, wenn er mit den oft citierten Worten sagte: „Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmässigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Ortes so kerkermässig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unserer Einbildungskraft.“

Darin ging nun Goethe vorläufig entschieden viel zu weit; er selbst sah es bald genug ein, wie wir weiter unten darlegen werden.

Zunächst muss uns die Frage interessieren: Wie weit ist Goethes „Cäsar“ gediehen? — Wir müssen, um alles zusammen stellen zu können, was sich auf diesen Punkt bezieht, die streng zeitliche Anordnung auf einen Augenblick durchbrechen, und bis in eine später liegende Periode hinüber greifen.

Stöber[48]) hat in seinem Buche über den Aktuar Salzmann einen Brief Goethes veröffentlicht, der, begleitet von einem Packet, an den Lieutenant Demars in Neu-Breisach gerichtet war.

Das in dem Briefe erwähnte Packet war ein Goethe'sches Drama, das nach des Verfassers eigener Bemerkung „sein Glück unter Soldaten machen müsse", wenn auch vielleicht nicht unter Franzosen. Stöber nimmt an, dass der Brief noch von Strassburg aus geschrieben sei, und deutet auf den „Götz" hin. Diese Hindeutung auf den „Götz" wäre unbedingt ganz unbegründet, wenn das Drama und der Brief wirklich von Strassburg aus nach Neu-Breisach gewandert wäre.

In „Dichtung und Wahrheit"[49]) sagt Goethe ausdrücklich, dass er erst in Frankfurt von seiner Schwester angespornt, „eines Morgens zu schreiben angefangen, ohne dass er einen Entwurf oder Plan vorher aufgesetzt hätte."

Dies wird auch anderweitig[50]) genugsam bestätigt.

Hettner,[51]) der den Brief erwähnt, wendet sich unter Hinweis auf den Briefwechsel Goethes mit Salzmann ebenfalls gegen die Annahme Stöbers in bezug auf den „Götz". Mit einem gewissen Recht.

Denn, wenn wirklich der Brief aus dem Jahre 1771 stammte, wie Stöber und Hettner annehmen, so wäre das darin erwähnte Drama nicht der „Götz", sondern ein für uns bis jetzt verlorenes Drama Goethes, der „Cäsar".

So vermutet Hettner, und falls die Voraussetzung richtig wäre, mit gutem Grunde.

Denn in der That: „auch hier ein soldatischer Stoff, und eine so durchaus shakespearisierende Haltung, dass die Befürchtung, vor französischen Augen nicht Gnade zu finden, völlig am Orte war." (Hettner a. a. O. S. 142.)

Stöber und Hettner mit ihm, irren sich beide. Die Voraussetzung ist augenscheinlich falsch. Der erwähnte Brief an Demars ist von Frankfurt aus geschrieben und stammt aus dem Sommer 1773. Im „Jungen Goethe" und der Weimarer Goethe-Ausgabe (1887) ist ihm bereits die gebührende Stelle angewiesen.

Die Hindeutung auf den Schlittschuhlauf in dem Briefe

ist ausschlaggebend; in „Dichtung und Wahrheit“[53]) erzählt uns Goethe ausdrücklich, dass er diese Körperübung erst nach der Strassburger Zeit begonnen habe.

So verlockend der Gedanke Hettners auch sein mag, hier die Spur eines shakespearisierenden Dramas vor dem „Götz“ zu erblicken, so können wir uns leider doch dieser Hypothese nicht anschliessen.

Goethe schickte nicht den „Cäsar“, sondern den „Götz“, — und nicht 1771, sondern 1773 an Demars.[54])

Da der „Cäsar“ in Goethes Phantasie Wurzel fasste in jener ersten Zeit des eingehenderen Shakespeare-Studiums unter Herders Einflusse, so sei es uns vergönnt, die weitere Entwickelung des Cäsar-Planes, soweit wir davon wissen, an dieser Stelle im Zusammenhange mit jener Entstehungszeit kurz zu besprechen, obschon wir dabei bis in das Jahr 1782 und nach Weimar geführt werden.

Am 1. Juni 1774, schreibt Goethe an den Konsul Schönborn[55]) in Algier jenes interessante Resumé über seine schriftstellerische Thätigkeit in jener Zeit. Darin heisst es: „Mein Cäsar, der euch nicht freuen wird, scheint sich auch zu bilden.“

Wir werden sehen, was Goethe zu der Annahme bewog, dass der „Cäsar“ die Freunde nicht freuen werde. Schöll (a. a. O.) hält es für möglich, — Freiherr von Biedermann hielt es in dem Aufsatze über „Goethes Cäsar“ (a. a. O.) seiner Zeit noch für wahrscheinlicher, dass an Stelle des „nicht“ ein „recht“ zu lesen sei, und die „Weimarer Goethe-Ausgabe“ schreibt anstatt dessen „einst“; was wir hier kurz erwähnen wollen.

Am 4. Februar 1775 war der Herzog Karl August von Sachsen-Meiningen[56]) auf der Durchreise in Frankfurt und zog Goethe zur Tafel. Er notierte in seinem Reisetagebuche, dass er von Goethe erfahren habe, er arbeite an einem Operntexte und einem Trauerspiele „Tod Julius Cäsars“.

Und nicht lange darauf, am 15. Juni 1775 schreibt Bodmer[57]) an Schinz über ein Zusammensein mit Goethe in Zürich: „Er hat Brutus und Cassius für niederträchtig erklärt, weil sie den Cäsar ex insidiis, von hinten, um das Leben

gebracht haben. Ich sagte, dass Cäsar durch sein Leben nichts anderes gethan, als die Republik, seine Mutter getötet, und die meiste Zeit durch falsche Wege. Cicero ist nach ihm ein blöder Mann, weil er nicht Cato war."

Wieland erzählt hinsichtlich des „Cäsar",[58]) dass Goethe die Weimarer Freunde mit einem Entwurf des Dramas bekannt gemacht habe, doch muss ich mich, da mir der Bericht Wielands nicht bekannt ist, auf Biedermanns Angaben in seinem oft erwähnten Aufsatze[59]) allein verlassen.

Ferner wird Goethes Cäsar als ein in der Arbeit befindliches Werk, das aber dem Publikum nur durch Hörensagen bekannt ist, noch kurz erwähnt von Meissner im dritten Stücke des „Theater-Journals für Teutschland vom Jahre 1777", wo Meissner erklärt, auf die Fortsetzung seines eigenen „Cäsar" zu verzichten, weil Goethe denselben Stoff bearbeitete; Merk spricht in der ersten Nummer (S. 84) des „Teutschen Merkur 1778" seine Verwunderung darüber aus; und Wieland berichtet am 14. Mai 1778 an Merk über einen Brief, den er deshalb von Meissner erhalten habe.[60]) Die interessanteste Spur von Goethes „Cäsar" finden wir jedoch viel später.

Am 26. Februar 1782 schrieb Goethe in sein Tagebuch:[61]) „Heimlich Gericht. Brutus."

Von da ab hören wir Authentisches nicht mehr über das älteste von Shakespeare beeinflusste Drama Goethes.

Goethe beabsichtigte in Strassburg, ein Drama „Cäsar" ganz im Stile der Historien Shakespeares zu schreiben. Wie Goethe seinen grossen „Freund" Shakespeare damals verstand, erkennen wir neben der bekannten Stelle aus der Rede zum Shakespeare-Tage am deutlichsten aus einer Rezension in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" von 1772 über das Trauerspiel eines Ungenannten „Cymbelline", einer Rezension, die jedenfalls zu den unanfechtbar Goetheschen gehört.[62])

Goethe sagt über das genannte Trauerspiel, das eine Nachahmung des gleichnamigen Werkes von Shakespeare ist, in der ihm eigenen lebhaften Redeweise: „Shäkespear, der den Wert einiger Jahrhunderte in seiner Brust fühlte, dem das Leben ganzer Jahrhunderte durch die Seele webte! — und hier — Comödianten in Zendel und Glanzleinewand,

gesudelte Coulissen. Der Schauplatz ein Wald, vorn ein dichtes Gebüsch, wodurch man in eine Grotte geht, im Fond ein grosser Stein von Pappe, auf dem die Herren und Damen sitzen, liegen, erstochen werden etc. So würde Sophokles die Sachen behandelt haben! Es ist schon ein ganz ungeniales Unternehmen, das Shäkespears Stücke, deren Wesen, Leben der Geschichte ist, auf die Einheit der Sophokleischen, die uns nur That vorstellen, reduciren will; nun aber gar so, nach der Abhandlung vom Trauerspiel in dem ersteren Teil der älteren Leipziger Bibliothek zu modeln! Wir sind gewiss, dass es jeder — auch nur Leser Shäkespears mit Verachtung aus der Hand werfen wird."

Diese Stelle ist geeignet, uns bis zu einem gewissen Grade Aufschluss zu geben über die Art, in der Goethe seinen „Cäsar" gestalten wollte.

Auch hier handelte es sich um ein Shakespeare'sches Drama, das von der Hand eines unberufenen Dichters in Anlehnung an Gottsched und die Franzosen verunstaltet war, wie Voltaire es mit dem „Julius Cäsar" gethan hatte.

Goethe, der damals selbst mit dem Gedanken sich trug, in „Cäsar" einen Shakespeare'schen Stoff neu zu bearbeiten, hatte sich natürlich seine feste Meinung gebildet, wie man bei einer solchen Nachdichtung, insbesondere, wie er mit dem „Cäsar" zu verfahren habe, um der ursprünglichen Dichtung gerecht zu werden, ihr nicht nachzustehen. In der ihm damals vorliegenden Bearbeitung des Cymbellin-Stoffes war nun der Nachdichter weit hinter dem Werke Shakespeares zurückgeblieben, und indem Goethe darlegt, was an der Neubearbeitung im Vergleiche zu Shakespeare verfehlt ist, giebt er uns an, wie er selbst einen von dem grössten Dramatiker bearbeiteten Stoff behandelt haben würde.

Im „Götz" hat Goethe durch die That gezeigt, was er als charakteristisch für Shakespeares Grösse hält: Verachtung aller äusserlichen Einheit, durch Dekoration notdürftig hergestellt, ohne inneren Zwang.

Schon Johann Elias Schlegel[63]) — und nach ihm Lessing[64]) hatten das als zwecklos getadelt. Ferner hebt Goethe

als kennzeichnend für Shakespeares Art hervor: er stelle dar Leben der Geschichte, Sophokles nur die That.

Goethe, der zwar durch Herder soweit gefördert worden war, dass er den Homer fast ohne Uebersetzung[65]) lesen konnte, als er Strassburg verliess, Goethe, der sich gerade im Juli 1772[66]) mit Xenophon, Platon, Theokrit, Anakreon und Pindar beschäftigte, war nicht genug Kenner des Sophokles, um ein Urteil, wie das hier gefällte, verantworten zu können.[67])

Er sah die griechischen Dramatiker doch noch immer bis zu einem gewissen Grade durch das Medium der französischen Bühne an, obwohl er jene bei Gelegenheit des Shakespeare-Tages zu dieser rühmend in Gegensatz stellt.

In dieser falschen Auffassung befangen, vielleicht in noch höherem Masse als zur Zeit der Abfassung jener Rezension, war Goethe in Strassburg an den „Cäsar" herangetreten. „Leben der Geschichte", nicht bloss „Thaten" wollte er darstellen. Ihm musste der „Julius Cäsar" Shakespeares im Vergleich zu den Historien-Dramen viel zu regelmässig, viel zu sehr der „Einheit der Sophokleischen Stücke" angenähert erscheinen. Sicher hat Goethe das „Leben der Geschichte" im Gegensatze zur blossen „That" als Gehalt der dramatischen Kunst in erster Linie in der breiteren Ausmalung psychologischer Einzelheiten — (die Ephemeriden bezeugen es) — dargestellt sehen wollen, in einer Art Genre-Malerei, wie er sie im „Götz" so oft anwandte. Im Grunde genommen mehr zum Epiker und Lyriker[68]) geschaffen, wenn ihm auch die dramatische Kraft in glücklichen Augenblicken nicht fehlte, hat Goethe auch hier die seiner Natur verwandtere Seite Shakespeare'schen Geistes besonders stark aufgefasst. Ich bin überzeugt, Goethes „Cäsar" in jener ältesten Strassburger und Frankfurter Zeit bis 1772 wäre ein echtes Historienstück in mehreren, in zwei oder drei Teilen geworden. Das ergiebt sich schon daraus, dass wir in den wenigen Bruchstücken der Ephemeriden Cäsar als noch knabenhaften Jüngling neben Sulla und Pompejus sehen. Goethe würde uns sein Heranreifen geschildert haben, wie er nach Sullas Tode erst mit — dann gegen Pompejus sich herauf

arbeitet, wie er als Herrscher der Welt dasteht, „der erste unter den Menschen", — „Inbegriff aller menschlichen Grösse."

Um dieses darzustellen, ohne dem Leser oder Zuschauer gar zu arge Schwierigkeiten in der Auffassung zuzumuthen, war unbedingt eine zweiteilige Anordnung nötig.

Cäsars Tod konnte sich allenfalls in den zweiten Teil als Inhalt des letzten Aufzuges einfügen lassen, doch musste dies als sehr ungeeignet erscheinen, um so mehr, als Goethe nicht blos „That", d. h. dramatische Handlung darstellen wollte, sondern besonderen Wert auf das bei Shakespeare so sehr bewunderte „Leben der Geschichte" legte.

Die ausserordentliche Länge, die hieraus für jeden einzelnen Teil entstehen musste, und die bessere Möglichkeit, der geschichtlichen Grösse des thatenreichen Lebens Cäsars gerecht zu werden, drängte jedenfalls den Dichter, einen dritten Teil zu planen.

Aber der „Götz" liess den „Cäsar" in den Hintergrund treten. Bei der Besprechung des „Götz" werden wir aufzuweisen haben, wie das vom „Cäsar" Gesagte auch dort zutrifft.

Herder war es, der den jungen Dichter des „Gottfried von Berlichingen" im Sommer 1772 darauf aufmerksam machte, dass ihn Shakespeare ganz verdorben.[69])

Die gleichzeitige Beschäftigung mit den Griechen wirkte ähnlich, wie Herders Tadel.

Goethe lenkte ein. Schon am 11. Februar 1773[70]) konnte er an Kestner melden, dass er „ein stattlich Stück Arbeit zum Druck bereite." Es war die neue Bearbeitung „Götz von Berlichingen", mit der ersten, damals noch ungedruckten, verglichen ein bedeutender Schritt zum regelmässigen Theater hin.

Und „Clavigo", der im Frühsommer 1774 folgte, hielt sich so vollständig in den Grenzen des Bühnenstücks, zeugt so sehr für Goethes, damals freilich dem grossen Publikum noch unzugängliches Verständnis der Shakespeare'schen Charaktertragödie, dass selbst Männer wie Merk mit dem vorwärts schreitenden Dichter nicht Schritt zu halten vermochten und,

um Merks Worte zu gebrauchen, es als einen „Quark" ansahen, den „die andern auch machen könnten."[71])

Mein Cäsar, der euch **nicht** freuen wird, scheint sich auch zu bilden."[72])

Am 1. Juni 1774 schrieb Goethe diese Worte. Nachdem wir uns in den Zusammenhang der Goethe'schen Schriftstellerei versetzt haben, kann uns diese Stelle nicht einen Augenblick unklar sein.

Auch der „Cäsar" hatte natürlich alle Wandlungen in Goethes dichterischen Anschauungen mit über sich ergehen lassen müssen. Auch er war auf dem Wege, ein Charakterstück im echt Shakespeare'schen Sinne zu werden. Rühmte sich doch Goethe zu jener Zeit in einem Briefe an Fritz Jacobi[73]) (21. August): er fordere das kritischste Messer auf, die bloss übersetzten Stellen (im Clavigo) abzutrennen vom Ganzen, ohne es zu zerfleischen, ohne tötliche Wunde — nicht zu sagen der Historie — sondern der Struktur, Lebensorganisation zu versetzen!

Goethe war — wir sehen es deutlich — zum vollen Eindrucke von Shakespeares e i g e n t l i c h e r Grösse gekommen, die nicht besteht in der tief empfundenen und durchdachten psychologischen Wahrheit oder in genrehafter Ausmalung des Volkslebens, sondern in der geschlossenen Einheit, in der dramatischen Wucht der zielbewusst sich fortbewegenden Handlung, die mit zwingender Notwendigkeit aus den Charakteren sich ergiebt.

Ebenso wie bei Merk fürchtete Goethe mit seiner neuen Richtung auch bei Schönborn kein volles Verständnis zu finden.

Gewiss hatte er schon zur Zeit des angegebenen Briefes den Plan der Trilogie endgültig aufgegeben. Im Jahre 1775 jedenfalls scheint er, nach dem Gespräche mit dem Meininger Prinzen, sich auf den „Tod Cäsars" beschränkt zu haben, freilich in ganz anderer Art als in Shakespeares Drama. — Bodmers Bericht bezeugt es zur Genüge. — Biedermanns Vermutung, Goethes „Cäsar" sei schliesslich im „Egmont" aufgegangen, ist grundlos.[74])

Im April 1782 vollendete Goethe eine neue Bearbeitung

des schon in Frankfurt in einer Anzahl von Scenen fertig gestellten „Egmont“. Einen Monat vorher hören wir zum letzten male etwas über den „Cäsar“, der also durchaus nicht im „Egmont“ aufgegangen war.

Warum gab Goethe den „Cäsar“ auf? Der Grund ist sehr klar, wenn wir alles über den „Cäsar“ Bekannte überblicken.

Von einer falschen Auffassung Shakespeares ausgehend, hatte Goethe sein Werk begonnen. Und in eben dem Masse, wie er im Verständnisse Shakespeares fortschritt, mussten ihm die Fehler seines eigenen ursprünglichen Planes deutlich werden. Nicht, weil er sich von Shakespeare abgewandt hätte, schrieb Goethe keinen zweiten „Götz“; vielmehr weil er erst allmählich Shakespeares wahre Grösse begreifen lernte, wandte er sich von den Dichtungen seiner Sturm- und Drang-Periode ab und vollendete auch seinen „Tod Cäsars“ nicht. Er hatte Shakespeare erkannt und wollte deshalb nicht mit dem Unerreichbaren wetteifern.

Wir haben bei der Besprechung des Goethe'schen Cäsar-Planes zeitlich früher Liegendes überspringen müssen, um stofflich Zusammengehöriges nicht auseinander zu reissen.

Wir kehren jetzt zu unserem Ausgangspunkte, zur Strassburger Zeit zurück.

Herder hatte um Ostern 1771 Strassburg verlassen. Mit Goethe blieb er in schriftlichem Verkehr. Durch Goethe erhielt er von Strassburg aus im Sommer 1771[75]) ein Exemplar des Shakespeare zugesandt, um es bei der Bearbeitung seines im Jahre 1773 endlich erschienenen Shakespeare-Aufsatzes zu benutzen. Und Shakespeare ist jedenfalls die Sonne,[76]) die Goethe meint, wenn er an Herder schreibt: „Aber das, — fühlen Sie's ganz, — dass ich lieber Merkur sein wollte, der letzte, der kleinste vielmehr unter sieb'nen, der sich mit Ihnen um Eine Sonne drehte, als der erste unter fünfen, die um den Saturn zieh'n.“

Im Briefwechsel aus der Strassburger Zeit finden wir nur noch einmal eine Erwähnung Shakespeares von Goethes Seite.[79]) „Wer darf sagen: ich bin der Unglückseligste? sagt Edgar“,

schreibt Goethe aus Sesenheim an Salzmann in Erinnerung an „König Lear“ IV. 1. —

In Goethes lyrischer Dichtung dieser Zeit ist Shakespeares Einfluss aus naheliegenden Gründen nicht in dem Masse nachweisbar, wie in den Briefen und im Cäsar-Entwurfe. Aber dennoch will es uns erscheinen, als ob in Liedern, wie dem herrlichen:

„Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde!
Und fort, wild wie ein Held zur Schlacht!
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht“, —

als ob, trotz der Ossian'schen Dunst- und Nebelbilder, hier im Grunde genommen echt Shakespeare'scher Naturalismus herrsche. Man vergleiche dazu die trefflichen Ausführungen Wilhelm Scherers in seiner Geschichte der Deutschen Litteratur, die gerade an dieses Lied anknüpfen.

Im August 1771 verliess Goethe als licentiatus iuris[78]) die Universität Strassburg, um schon am 31. August in Frankfurt als Advocat vereidigt zu werden. Kurz vor dem Scheiden schenkte er seinem Freunde Lenz zum Andenken ein Exemplar von Shakespeares „Othello“ mit der Widmung: „Seinem und Shakespeare's würdigem Freunde Lenz.“[79])

Ein wichtiger Abschnitt in Goethes Entwickelung war beendet. Eine Zeit des Schaffens und Wirkens begann von nun ab, die Goethes Namen in kurzer Frist durch ganz Deutschland berühmt machte. — —

Nach Frankfurt zurückgekehrt, setzte Goethe seine Beschäftigung mit Homer und Shakespeare unbeirrt fort. Daneben fesselte ihn das Volkslied in hohem Masse. In einem an Herder[80]) gerichteten Briefe (1771) sendet Goethe diesem zwölf Volkslieder, „aus den Kehlen der ältesten Mütterchens im Elsass“ und fährt dann fort: „Ich soll Sie grüssen und Sie auf den 14. October invitieren, da Shakespeares Namenstag mit grossem Pomp hier gefeiert werden wird. Wenigstens sollen Sie im Geiste gegenwärtig sein, und wenn es möglich ist, Ihre Abhandlung auf den Tag einsenden, damit sie einen Teil unserer Liturgie ausmache.“ Und kurze Zeit darauf schreibt er an Herder: „Eschenburg ist ein elender Kerl.

Seine Uebersetzung (der Stellen Shakespeares versteht sich) verdient keine Nachsicht; sie ist abscheulich. Die Abhandlung selbst hab' ich nicht gelesen, werde auch schwerlich. Schicken Sie mir Ihre auf den 14. October. Die erste Gesundheit nach dem Will of all Wills soll auch Ihnen getrunken werden. Ich habe schon dem Warwickshirer ein schön Publikum zusammengepredigt, und übersetze Stückchen aus dem Ossian, damit ich auch den aus vollem Herzen verkündigen kann."

Herders Aufsatz kam erst später zu Stande. An seiner Stelle machte Goethes Rede zum „Schäckespears-Tag"[81]) den Hauptteil der Liturgie aus.

„Erwarten Sie nicht", sagte er (14. Oct. 1771), „dass ich viel und ordentlich rede. [„Schreibe" steht in der schriftlichen Ausarbeitung, anstatt „rede"]. Ruhe der Seele ist kein Festtagskleid, und noch zur Zeit habe ich wenig über Shakespeare gedacht; geahndet, empfunden, — wenn's hoch kam, — ist das Höchste, wohin ich es habe bringen können."

Wie vollkommen dies zutrifft, haben wir bei Gelegenheit des ältesten Cäsar-Planes gesehen.

Es folgt nun die oft angeführte Stelle über Goethes erstes Bekanntwerden mit Shakespeare, über sein „dem regelmässigen Theater Entsagen" und über die drei Einheiten. Im weiteren Verlauf kündet er sodann den „Herren der Regel" und dem französischen Theater, dem er das griechische — (das er freilich nur notdürftig kannte) — entgegenhält, die Fehde an. Er wünschte Shakespeares Freund zu sein. Er preist sein Theater als einen „schönen Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unseren Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbei wallt."

Und nun folgt eine Stelle, die als vollgültige Bestätigung dessen dienen kann, was wir vorhin über Goethes falsche Auffassung Shakespeares sagten, — eine Stelle, die ein eigentümliches Licht auf Goethes Ausspruch wirft, dass Shakespeare „Leben der Geschichte" darstelle, während Sophokles die „That" vorführe.

„Seine Plane", sagt Goethe, „sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane; aber seine Stücke drehen sich

alle um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, in dem das Eigentümliche unseres Ich's, die praetendierte Freiheit unseres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstösst."

Goethe hat gewiss voll und wahr empfunden, was an Shakespeare so gross ist; aber es bleibt eben nur, geahndet, empfunden", — der Ausdruck dieser ahnenden Empfindung ist noch verschwommen und unklar. Jedenfalls wusste Goethe jenen „geheimen Punkt" noch nicht zu treffen, als er bald darauf den „Gottfried von Berlichingen" schrieb.

Wieland und Voltaire werden im weiteren Verlauf getadelt, weil sie Shakespeare angegriffen haben. „Die meisten von diesen Herren stossen auch besonders an seinen Charakteren an", fährt Goethe fort. „Und ich rufe: Natur, Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen! Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Grösse." .... „Ich schäme mich oft vor Shakespeare, denn es kommt manchmal vor, dass ich beim ersten Blick denke: Das hätte ich anders gemacht; hintendrein erkenne ich, dass ich ein armer Sünder bin, dass aus Shakespeare die Natur weissagt, und dass meine Menschen Seifenblasen sind, von Romangrillen aufgetrieben." Shakespeare vereine die entferntesten Gegensätze. „Er führt uns durch die ganze Welt; aber wir verzärtelte, unerfahrene Menschen schreien bei jeder fremden Heuschrecke, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen!"

„Auf, meine Herren!" schliesst Goethe seine Rede, „trompeten Sie mir alle edlen Seelen aus dem Elysium des sogenannten guten Geschmackes, wo sie halb sind, halb nicht sind, — Leidenschaften im Herzen — und kein Mark in den Knochen haben, und weil sie nicht müde genug, zu ruhen, und doch zu faul sind, um thätig zu sein, ihr Schattenleben, zwischen Myrthen und Lorbeergebüschen verschlendern und gähnen." Echte Begeisterung, wenn auch eine fast kritiklose, spricht aus dieser Rede, die in manchen Ausdrücken lebhaft an Herder erinnert.

Goethe trug sich augenscheinlich mit dem Gedanken, jedes

Jahr einen solchen Shakespeare-Tag zur Erbauung der Shakespeare-Gemeinde zu veranstalten. Am 21. September 1772, eben von Wetzlar zurückgekehrt, schreibt er an Johann Gottfried Röderer[82]) in Strassburg: „Wenn Sie es als Theolog über's Herz bringen können, so versagen Sie mir Ihre Stimme nicht, da ich bei der Gesellschaft durch Herrn Jung um einen Ehrentag des edlen Shakespears ansuche.“ Doch dies nur beiläufig, um später nicht darauf zurückkommen zu müssen.

In die Zeit kurz nach dem Shakespeare-Tage 1771 fällt die Ausführung des „Gottfried von Berlichingen“ in seiner ersten Form, — eine Arbeit,[83]) „worüber Homer und Shakespeare und alles vergessen wurde.“ Herder, dem Goethe das Stück vorlegte, liess den jungen Dichter ein halbes Jahr mit der leider verloren gegangenen Antwort warten. Aus Goethes Brief, Anfang Juli 1772 in Wetzlar geschrieben, können wir ungefähr den Inhalt des Herder'schen Schreibens erraten.[84])

„Von ‚Berlichingen‘ ein Wort“, schreibt Goethe, „Euer Brief war Trostschreiben; ich setzte ihn weiter schon herunter, als Ihr. Die Definitiv, „dass Euch Shakespeare ganz verdorben“, erkannte ich gleich in ihrer ganzen Stärke; genug, es muss eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem, edlerem Stoff versetzt und umgegossen werden.“ Es sei „alles nur gedacht“, was Goethe auch an „Emilie Galotti“ tadeln zu müssen glaubt, weswegen er „dem Stück nicht gut sei, so ein Meisterstück es sei, und dem seinen auch nicht.“

Herder hatte den Genius Goethes in „Gottfried von Berlichingen“ erkannt, so sehr als ebenbürtig erkannt, dass er kurz nach der Lektüre des Manuskriptes seinen Aufsatz über Shakespeare, der 1773 in den „fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst“ vor das Publikum trat, mit den Worten schloss: „Glücklich, dass ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte, und wo du, mein Freund, der du dich bei diesem Lesen erkennst und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmt, wo du noch den süssen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unserer Sprache unserem so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide Dir den Traum und dein edles deutsches Wirken. Lass

nicht nach, bis der Kranz dort oben hange“, — — — — und dem jungen Freunde, der natürlich Goethe ist, selbst für den Fall des Mislingens das Urteil der Nachwelt als Grabschrift prophezeite:

„Voluit! quiescit!“

In Sauers[85]) vortrefflicher Schrift über „Götz und Shakespeare“ sind alle Einzelheiten in Redewendungen, Charakteren, Scenen und Anlage der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand“ und in dem späteren „Götz von Berlichingen“, soweit sie auf das Studium Shakespeares hindeuten, vollständig aufgeführt worden. Ich glaube mich deshalb berechtigt, unter Hinweis auf diese eingehendere Schrift, nur kurz die Ergebnisse der Betrachtungen Sauers zusammen zu stellen. Mit einer gewissen Vorsicht dürfte vor allem die von Sauer[85]) und Hense[86]) aufgestellte Vermutung aufzunehmen sein, dass Adelheid in ihrem Verhältnisse zu Weislingen, Sickingen und Franz dem Urbilde der Kleopatra viele Züge zu verdanken habe, ebenso Weislingen dem Antonius. Aehnlichkeiten sind nicht abzuläugnen. Aber Antonius und Kleopatra gehören gerade zu den Figuren Shakespeares, die von Goethe selten erwähnt werden; man könnte einwenden, Goethe habe als Vorarbeit zu seinem „Cäsar“ die für dieses Stück wichtige Figur des Antonius gewiss besonders eingehend in Shakespeares „Antonius und Kleopatra“ studiert; aber ein besonderer Eindruck dieses Dramas, wie er doch vorhanden gewesen sein musste, um in Goethes Dichterphantasie die Umrisse Adelheids und Weislingens hervorzuzaubern, ist aus Goethes Briefen dennoch nicht nachweisbar. Und nun kommt dazu, dass Hense (a. a. O.) ausserdem Züge der Lady Macbeth in Adelheid nachzuweisen sucht. Denn in der That von Kleopatra unterscheidet sich Adelheid in bedeutenden Zügen, die allerdings an Lady Macbeth erinnern. Aber eine so ziemlich gleich stark an zwei grundverschiedene Charaktere erinnernde Figur ist doch eine ganz andere als jede einzelne von ihnen.

Und so schafft ein echter Dichter doch nicht, dass er einfach seine Gestalten aus verschiedenen fremden zusammenschmilzt; vor allen andern ein Goethe nicht! Bei Neben-

figuren und in einzelnen Zügen, vielleicht sogar in wichtigen Einzelzügen von Hauptpersonen oder in der einen und der andern Scene mag unbewusst solche Anlehnung vorkommen. Wenn es sich um Stücke handelt, die besonders gewaltig in die Seele eines anderen Dichters einschlugen, wie „Hamlet" und „Cäsar" es bei Goethe thaten, dann mag eine solche Anlehnung oft sehr weit gehen. Aber wo sich die Situation so klar aus dem Stoffe selbst heraus ergiebt und aus den so sehr gut zu verwendenden Lebenserfahrungen des Dichters selbst, da sollte man doppelt vorsichtig sein, wenn nicht bestimmte Anzeichen vorliegen, dass der Dichter sich an ein fremdes Vorbild gehalten hat.

Zu „Götz" und seiner ritterlichen Umgebung war nötig der Gegensatz Weislingens und des höfischen Lebens. Der treuen Gattin Elisabeth steht ganz naturgemäss die ungetreue, buhlerische Adelheid gegenüber. Um eine Adelheid und einen Weislingen zu schaffen, brauchte Goethe keinen „Macbeth" und nicht „Antonius und Kleopatra" gelesen zu haben.

Dagegen sind einzelne Züge gewiss unbewusste Nachahmung Shakespeares. Götzens Sohn Karl erinnert lebhaft an die Knabengestalten in Shakespeare'schen Dramen, im „Wintermährchen", in den „Lustigen Weibern". Franz's Geist, der der Adelheid kurz vor ihrem Tode erscheint, erinnert an die Erscheinung Banquos im Macbeth. Entschiedene Anlehnung an Macbeth, in der Scene, da die Lady Macduff von dem Unbekannten gewarnt wird, verrät sich in der ähnlichen Scene zwischen Götz und dem Unbekannten, der ihn vor den Bauern warnt. Am deutlichsten aber ist die Aehnlichkeit Liebetrauts[87]) mit den Shakespeare'schen Hofnarren, und endlich die Nachahmung der Scene im fünften Akte des „Julius Cäsar", in der Cassius durch Pindarus vom Hügel herab sich den Gang der Schlacht melden lässt. Auch die eingestreuten Lieder gemahnen an Shakespeare.

Im allgemeinen aber hüte man sich, den Einfluss eines Dichters auf einen anderen allzusehr in solchen vereinzelten Anklängen zu suchen. Es ist nichts natürlicher, als dass ein lebhaft auffassender Geist mancherlei von anderen in sich aufnimmt und gelegentlich reproduziert. So ist es Goethe mit

Shakespeare gegangen, aber so ist es ihm auch unzählige Male mit gar manchen anderen Dichter geschehen, ohne dass es jemandem eingefallen ist, solche gelegentlichen Anklänge als Merkmale eines auf Goethe ausgeübten Einflusses hinzustellen.

Dasselbe gilt für jeden beliebigen Dichter, ja für jeden schaffenden Geist; denn alles Folgende steht auf den Schultern der Vergangenheit:

Wenn es der Mühe wert sein soll, die Beziehungen zwischen zwei Geistern wie Goethes zu Shakespeares zu verfolgen, so müssen Beeinflussungen auf dem Gebiete der ganzen künstlerischen Anschauung vorhanden sein; wir werden zu verfolgen haben, wo der eine Dichter sich bewusst unter den Bann des fremden Geistes stellte, — wo er ihn nachzuahmen suchte, und wo er von ihm sich mit freiem Wollen entfernte, — wo er ihn falsch verstand, oder wo er das falsche Urteil der Mitlebenden berichtigte.

Bei diesem Streben werden uns unwillkürliche Aehnlichkeiten in einzelnen, nicht typischen Zügen, — wie wir sie vorhin im Anschlusse an Sauers verdienstliche Schrift vorführten, und wie Sauer noch eine grosse Zahl bringt, — willkommen sein, als Unterstützung unserer Forschungen; wir werden sie aber in einer litteraturgeschichtlichen Betrachtung weniger berücksichtigen, als es von dem Verfasser einer streng philologischen Studie verlangt werden muss.

A. W. Schlegel[88]) hat über den „Götz“ gesagt, man sehe „in diesem Schauspiele nicht Nachahmung Shakespeares, sondern die durch einen genialischen Schöpfer in einem verwandten Geiste angeregte Begeisterung.“

Er trifft damit den Kern der Sache, freilich mit der Beschränkung, dass er unberücksichtigt lässt, dass „Götz“ erst die zweite Bearbeitung ist.

Goethe hat in der That in seiner dramatisierten „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen“ mit freiem Geiste, begeistert durch Shakespeare und in seinen Kunst-Anschauungen durch ihn ganz und gar beeinflusst, aber ohne eine weitergehende bewusste Nachahmung sein Drama geschaffen. Homer und Shakespeare waren, wie Goethe

in dem citierten Briefe an Salzmann schrieb, übe Drama ganz vergessen.

Ihn leitete dieselbe Grundanschauung, die wir vorhin bei Besprechung des verschollenen „Cäsar"-Entwurfes deutlich zu machen suchten.

„Leben der Geschichte", — „Geschichte der Welt", — „ein schöner Raritätenkasten", das sind Ausdrücke, die Goethe von seinem Lehrer Herder auf Shakespeares Stücke angewendet hörte und selbst anwandte, um den weiten Stoffbereich in den Dramen des Britten zu bezeichnen.

„Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen!"

Damit bezeichnet Goethe den zweiten Punkt, den er an Shakespeares Dichterart bewunderte und nacheifernswert fand, — im Grunde genommen wohl nur, weil er sich hierin seinem grossen Vorbilde congenial fühlte.

Und demgemäss konnte denn auch Goethe dem begeisterten Franz im „Gottfried von Berlichingen" keine passendere Charakteristik des Dichters in den Mund legen, als die Worte:[89]) „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht: ein volles ganz von einer Empfindung volles Herz."

Das ist eine ganz Herder'sche Anschauung, der in seinem Shakespeare-Aufsatze enthusiastisch von „der einzelnen Hauptempfindung, die jedes Stück beherrscht und wie eine Weltseele durchströmt" spricht, wie er in Strassburg oft genug mit Goethe, wenn er ihn „vor dem heiligen Bilde Shakespeares umarmte", so gesprochen haben wird.

Bis zu einer gewissen Grenze liegt in dem allem ein gut' Teil Wahrheit, aber was darin Falsches und Unklares neben dem Berechtigten halb versteckt liegt, das tritt sofort deutlich heraus, wenn man liest: „Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane."

Goethe denkt dabei zwar in erster Linie an den Gegensatz zur französischen klassischen Tragödie; aber dieser Gegensatz in den durch Shakespeare in Goethe geweckten Kunstansichten zum Stil des französischen regelmässigen Theaters

tritt in der „dramatisierten Geschichte Gottfriedens von Berlichingen“, wie Goethe das Stück im Hinblick auf die „Historien“ Shakespeares nannte, viel schroffer hervor, als bei Shakespeare selbst.

Nicht blos an dem französischen Drama gemessen, auch neben den Griechen und neben Shakespeare selbst erscheint der „Gottfried von Berlichingen“ als übertrieben planlos. Und so, wie Goethe in dieser ersten Gestalt des „Berlichingen“ und wie er im „Cäsar“ jedenfalls auch die dramatische Form handhabte, so glaubte er sie auch bei seinem Vorbilde Shakespeare zu finden. — Und zum Teil gewiss durch Herders Schuld. — Herder hatte freilich nicht daran gedacht, „dialogisierte Geschichte“ in den Shakespeareschen Dramen zu suchen. Er stellt sich in seinem Shakespeare-Aufsatze auf Lessings Standpunkt, ohne des letzteren Worte zu wiederholen. —

Aber Herder, der kein eingehender Kenner der Bühne und ihrer eigentümlichen Erfordernisse war, wie Lessing, — Herder wusste zwar geschichtsphilosophische Betrachtungen bei Shakespeares Dramen anzustellen, — wusste die einzelnen Schönheiten shakespearescher Dichtung mit feinem Gefühl zu beleuchten; — aber das dramatische Kompositionsgesetz Shakespeares in klarer, überzeugender Weise, vor allem in dramaturgisch für den jungen Dichter verwendbarer Uebersichtlichkeit auszusprechen und herauszuheben, dazu war er nicht der Mann. Im Shakespeare-Aufsatze findet sich kein Wort, das praktischen Aufschluss über shakespearesche Dramaturgie gäbe. —

Und wenn Hettner[90]) auch Unrecht hat, indem er behauptet: „Uneingedenk der unumstösslichen Lessingschen Lehre, dass das Drama nicht dialogisierte Geschichte sei, liess sich Herder durch die aus Shakespeares Jugendzeit stammenden Dramen aus der englischen Geschichte, welche noch in der episierenden Unreife seiner nächsten Vorgänger befangen sind und daher zu der vollen dramatischen Geschlossenheit der späteren Meisterwerke in entschiedenem Gegensatze stehen, leider verlocken, das Wesen der dramatischen Handlung wieder mit dem Wesen der epischen Begebenheit, oder, wie wir viel-

leicht bezeichnender sagen können, die Einheit der Handlung wieder mit der Einheit der Person zu vermischen" — so liegt die Schuld daran, dass Herder von Goethe missverstanden wurde, wie er von Hettner missverstanden worden ist, sicher in erster Linie an Herder selbst, wenn er sich in Strassburg über die Dramaturgie Shakespeares nicht dem jungen Goethe gegenüber ganz anders ausgesprochen hat, als in der gedruckten Abhandlung über Shakespeare und der nächstälteren Niederschrift des Aufsatzes.

Goethe hielt im Jahre 1771 die Einheit der Person für das einzig nötige äussere Kennzeichen eines einheitlichen Dramas. — Die innere Einheit der Handlung verwechselt er mit der Einheit des Geistes, der sittlichen Weltnotwendigkeit, die er als den undefinirbaren „geheimen Punkt" erklärt, um den alles sich drehen müsse.

Goethe hatte sich viel mit „Hamlet" beschäftigt; — die Römertragödien und die englischen Königsdramen waren auch geeignet, ihn in seinen falschen Vorstellungen von dramatischer Anlage eines Stückes zu befestigen.

So erklärte sich der „Cäsar"-Entwurf, und so die „dramatisierte Geschichte Gottfriedens von Berlichingen."

Herder machte den jungen Freund auf das Missverständnis aufmerksam, das ihm hinsichtlich der inneren Einheit untergelaufen war. — Goethe selbst aber hatte schon an seinem Werke allerhand auszusetzen gefunden;[91]) vielleicht war ihm bei dem gerade jetzt betriebenen Studium der Griechen die innere Unruhe seiner eignen Dichtung doppelt stark aufgefallen. So war ihm denn Herders Kritik ein wahres Trostschreiben. Charakteristisch ist es, was Goethe in seiner Antwort über „Emilia Galotti" sagt:[92]) „Emilia Galotti ist auch nur gedacht, und nicht einmal Zufall oder Caprice spinnen irgend darin. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Scene, von jedem Wort, möcht' ich sagen, auffinden." —

Goethe hat den Hauptfehler der „Emilia Galotti" klar ausgesprochen. Der Verlauf des Stückes ist nicht von dem Gange einer zwingenden Notwendigkeit, auf das Endziel hindrängend, wie es bei den Shakespeareschen Trauerspielen der

Fall ist; — das Stück entwickelt sich nicht naturgemäss aus gegebenen Voraussetzungen heraus, sondern wir können Schritt für Schritt die Absicht des Dichters erkennen, wie er die Situationen dreht und wendet — (oft gegen die gewöhnliche Wahrscheinlichkeit), — nur um zum gewollten tragischen Schlusse zu kommen. Und ebenso ist es mit der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen" der Fall. Wie viele Scenen, Figuren und Verwicklungen sind darin, die nur deshalb dastehen, weil sie dem Dichter als farbenreiche Schaustücke oder erschütternde Effekte oder als kulturgeschichtliche Gemälde anziehend waren, ohne dass sie zu dem Stücke eine weitere Beziehung haben, und ohne dass sie die innere Notwendigkeit der Handlung, wenn man überhaupt diesen Ausdruck verwenden darf, verstärken könnten.

Goethe hatte gemeint, auf diese Art Shakespeares „schöne Raritätenkasten", das „Leben der Geschichte", die „Natur" der Shakespeareschen Menschen in die deutsche Litteratur einzuführen. Aber er hatte sich gründlich geirrt. Solch' ein Irrtum ist, wenn er von dem Irrenden erkannt wird, von der heilsamsten Wirkung. — Auch für Goethe war dies der Fall.

So erschien denn im Sommer 1773 eine Umarbeitung der früheren „dramatisierten Geschichte" unter dem Titel „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel."

Der Fortschritt war unverkennbar. Mit eiserner Selbstzucht war der Dichter ans Werk gegangen. Packende Scenen, die einzeln für sich genommen herrliche dichterische Bilder ergaben, und die Shakespeare ganz gewiss sich nicht hätte nehmen lassen, hatte Goethe schonungslos gestrichen. Bauernscenen, Bilder im Zigeunerlager, das ganze Verhältnis Sickingens zu Adelheid, alles fiel der höheren Einsicht des Dichters zum Opfer.

Aber dennoch konnte das regellose Stück kein eigentliches Drama werden, ebensowenig wie Shakespeares Historien es sind.

Shakespeares Geist drang dem jungen Dichter noch immer aus allen Poren.

„Die Zeitgenossen konnten nicht anders, als in dem Dichter des „Götz" den deutschen Shakespeare begrüssen", sagt Bulthaupt.[93]) „Wir Nachlebende wissen", fährt er fort, „dass „Götz von Berlichingen", wie man heute sagen würde, ein „genialer Wurf" geblieben ist. Dieser herrliche naturalistische Sieg war auf einem dem Dichter im Grunde fremden Terrain erfochten worden. Was folgte, war aus völlig anderem Geiste geboren: „Clavigo", „Stella."

Bulthaupt ist in einem grossen Irrtum befangen, der noch schärfer hervortritt, wenn er nachher von einem „unvermittelten Schwanken zwischen zwei ganz verschiedenen Stilarten" spricht und behauptet, bei Goethe gebe es keine „dramatische Entwickelung."

Auf die Gefahr hin, des Abschweifens vom Thema bezichtigt zu werden, müssen wir auf Goethes „dramatische Entwickelung" hier näher eingehen; in der That ist die Geschichte der Goetheschen Entwickelung auf dramatischem Gebiete zugleich die Geschichte der verschiedenen Phasen in Goethes Stellungnahme zu Shakespeares Dramen von jenem ersten „genialen Wurfe" und dem „Cäsar"-Plane an, über den „Götz", „Clavigo" zum „Egmont" und schliesslich in Weimar über „Iphigenie" in ihren Prosaformen[94]) hinweg zur vollendeten „Iphigenie" und zum „Tasso".

In diese Reihe lassen sich die übrigen Dichtungen, ohne ihrer Eigenart Zwang anzuthun, einschalten, um die Kette zu schliessen.

Dieser Reihe entspricht Goethes allmälich sich ändernde Ansicht über Shakespeare und zugleich über die Griechen, wie wir es schon bei Gelegenheit des „Cäsar" nachzuweisen versuchten.

Wir greifen mit wenigen Worten, die zum Verständnis unserer Behauptung notwendig sind, vorweg bis zu späteren Zeiten, als Goethe die Weimarer Theaterdirektion führte. — Anfänglich hatte Goethe infolge teils falscher, teils missverstandener Lehren Herders geglaubt: Shakespeare verzichte sowohl auf Einheit der Handlung (was er nur in den Königsdramen thut),[95]) als auch auf theatralische Darstellung seiner Stücke.

Das bedingte den „Gottfried von Berlichingen“ und den Strassburger „Cäsar“. — Den ersten Teil seiner Ansicht gab Goethe bald für immer auf. Inbezug auf die theatralische Darstellung dagegen blieb er lange im Irrtum befangen. Die Schwierigkeiten, Shakespeare auf die Bühne zu bringen, weist Goethe schon im „Wilhelm Meister“ nach, und der Theaterdirektor der Weimarer Hofbühne hatte auch seine Erfahrungen damit zu machen.[96]

Falsch ist es, das Verhältnis Goethes zu Shakespeare zur Zeit der Goetheschen Bearbeitung von „Romeo und Julia“ als nahe dem Gefrierpunkte befindlich zu bezeichnen, wie Sauer[97] es thut. Goethe, der damals schon zu einem gewissen litterarhistorischen[98]) Verständnisse Shakespeares durchgedrungen war, trat zu jener Zeit nur den Auswüchsen einer geistlosen Shakespeareomanie entgegen, wie es in unseren Tagen mit Fug und Recht und unter häufiger Berufung auf Goethe Gustav Rümelin[99]) gethan hat, um ebenso missverstanden zu werden, wie einst Goethe.

Doch zurück von diesem notwendigen Exkurse!

In der Zeit zwischen den beiden Bearbeitungen des Berlichingen-Stoffes liegt Goethes Beschäftigung als Rezensent an den „Frankfurter gelehrten Anzeigen“.[100]) Wir haben die für unser Thema wichtigste der Goetheschen Rezensionen, die über die Nachahmung des Shakespeareschen „Cymbelline“ schon vorhin erwähnt. Das Lob, das Goethe dem Britten darin spendet, erscheint in umso wunderbarerem Lichte, wenn man sich das Werk Shakspeares näher ansieht,[101]) das zu den abenteuerlichsten Verirrungen seiner Phantasie gehören dürfte. Auch „Hamlet“, „Romeo und Julia“ und der „Sturm“ werden in den „Anzeigen“ erwähnt, — und Shakespeare — (charakteristisch für Goethe!) neben Ossian, Klopstock und Milton gestellt.[102])

Am 15. September 1773 meldet Goethe, der unterdessen den „Götz“ geschrieben hatte, an Kestner:[103] „Jetzt arbeit' ich einen Roman, es geht aber langsam. Und ein Drama fürs Aufführen, damit die Kerls sehen, dass nur an mir liegt, Regeln zu beachten und Sittlichkeit, Empfindsamkeit darzustellen.“

Es waren „Werther“ und vermutlich „Mahomet“,[104]) vielleicht „Erwin und Elmire“. Aber es gelang dem Dichter nicht, dieses Drama „Mahomet“ zum Abschlusse zu bringen, das in der zu Grunde liegenden philosophischen Tendenz an „Faust“ erinnert.

Shakespeares Einfluss tritt hier weniger hervor als derjenige Ossians, der Bibel und der Griechen. Ueberhaupt dürfen wir in Goethes dichterischen Formen nicht überall gleichmässig einen und denselben Einfluss suchen. Shakespeare beeinflusste ihn besonders als Dichter des „Lebens der Geschichte“ und als Schilderer der reinen Natur. Wo Religion, Philosophie oder Erfordernisse des Augenblicks und der fastnachtsmässige Uebermut froher Jugend in satirischer Laune zum dichtenden Schaffen drängten, da musste natürlich die shakespearisierende Form zurücktreten.

Wir übergehen daher alles in dieses Gebiet Schlagende, den „Sokrates“, „Mahomet“, „Prometheus“ und „Ahasverus“, die Singspiele „Erwin und Elmire“ und „Claudine von Villabella“ und die kleineren Satiren und Possen.

Nur bei dem Singspiele „Claudine von Villabella“, das Goethe freilich erst 1775 dichtete, sei kurz auf den Aufsatz von Biedermann[105] hingewiesen, der die Möglichkeit einer Beeinflussung durch Shakespearesche Lustspiele neben den spanischen nachweist, soweit ein solcher Nachweis überhaupt möglich ist.

Dagegen werden uns jetzt vor allem die dramatische Satire „Götter, Helden und Wieland“,[106] im Oktober 1773 geschrieben, der im Frühjahr 1774 verfasste „Werther“ und der kurz darauf folgende „Clavigo“ interessieren.

In der Farce „Götter, Helden und Wieland“, veranlasst durch Wielands „Alceste“, geisselt Goethe in geistreich-spottender Weise die von Wieland geübte Anwendung der griechischen Götter und Heroen im modernen Gewande. Echte Natur, das war es, was Goethe bei den Griechen und bei Shakespeare gefunden hatte, während er es bei Wieland vermissen musste.

„Begieb Dich zur Gelassenheit, Euripides“, lässt er den Admet sagen, „die Stellen an denen er (Wieland) Deiner

spottet, sind so viel Flecken, mit denen er sein eigen Gewand beschmutzt. Wär' er klug, und er könnte sie und die Noten zum Shakespeare mit Blut abkaufen, er würde es thun."

Ebenso bezeichnend für Goethes Vorliebe für Shakespeare ist eine Stelle in einem Briefe an Elisabeth Jakobi (1774);[107]) „Ihre Buben sind mir lieb, denn es sind Ihre Buben und der letzte ist mir immer der nächste. Ob sie an Christ glauben oder an Götz oder Hamlet, das ist eins, nur an was lasst sie glauben Wer an nichts glaubt, verzweifelt an sich selber."

Der „Hamlet" hatte den Dichter seit Strassburg unausgesetzt beschäftigt, wie er ihm sein ganzes Leben hindurch ein Gegenstand liebevollster Betrachtung war. In „Werther" und „Clavigo" hat „Hamlet" unverkennbare Spuren hinterlassen. Der „Werther" entstand in einer Zeit, da die Weltschmerzelei unter den jungen Leuten an der Tagesordnung war. „Sonderbar genug", sagt Goethe,[108]) „bestärkte unser Vater und Lehrer Shakespeare, der so reine Heiterkeit zu verbreiten weiss, selbst diesen Unwillen. Hamlet und seine Monologen blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüter ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wusste ein Jeder auswendig und recitierte sie gern." Und in der That, Werther ist ein Hamlet im Gewande des Deutschtums am Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

„Und warum[109]) sollte ich mich schämen in dem schrecklichen Augenblicke, da mein ganzes Wesen zwischen Sein und Nichtsein zittert, da die Vergangenheit wie ein Blitz über dem finstern Abgrunde der Zukunft leuchtet, und Alles um mich her versinkt, und mit mir die Welt untergeht?" Diese Worte Werthers sind nichts als eine Umschreibung Hamlet'scher Gedanken, und ebenso die folgenden Worte, bei denen dem Dichter der berühmte Selbstmordmonolog vorschwebte: „Den Vorhang aufzuheben und dahinter zu treten, das ist's all'! — Und warum das Zaudern und Zagen? — Weil man nicht weiss, wie's dahinter aussieht? Und man nicht zurückkehrt? Und dass das nun die Eigenschaft unseres Geistes ist, da Verwirrung und Finsternis zu ahnen, wovon wir nichts Bestimmtes wissen."

Wie sehr Hamlet gerade zu jener Zeit den Dichter beschäftigte, sehen wir ebenso deutlich in dem ungefähr zu gleicher Zeit entstandenen „Clavigo“, dessen Verhältnis zu Shakespeare kurz und treffend von Hettner in seiner Geschichte der Litteratur, in dem auf „Clavigo“ bezüglichen Kapitel erörtert ist.

Die Memoiren des Beaumarchais hatten Goethe den Stoff zum „Clavigo“ gegeben. „Berechtigt durch unsern Altvater Shakespeare“, sagt Goethe,[110]) „nahm ich nicht einen Augenblick Anstand, die Hauptscene und die eigentliche theatralische Darstellung wörtlich (aus Beaumarchais) zu übersetzen.“

In dem schon früher citierten Briefe an F. Jakobi machte Goethe ausdrücklich darauf aufmerksam, dass darunter die Struktur des Stückes nicht gelitten habe, und in der That, um mit Hettner[111]) zu reden, steht „Clavigo“ künstlerisch weit höher als „Götz“, indem er im Sinne Lessings und nach Shakespeares jetzt richtig verstandenem Vorbilde eine einheitlich gefügte, straffe dramatische Handlung zeigt. „Unter allen deutschen Dramen“, sagt Hettner, „wird in der Clavigotragödie zuerst wieder das eigenste Lebensgeheimnis Shakespearescher Tragik, der Begriff der tragischen Schuld und deren notwendige Ableitung aus dem Charakter des Helden, wieder entdeckt und künstlerisch verwirklicht. „Emilia Galotti“ ist Intriguentragödie, „Clavigo“ ist in ächt Shakespearescher Art Charaktertragödie.“ Noch im Jahre 1826, sagte Goethe zu Eckermann, dass er es bedauere, zu der Zeit, da er es gekonnt habe, nicht mehr Stücke wie den „Clavigo“ geschrieben zu haben. Auch nach der Abfassung des „Götz“ war Goethe „im Stillen beschäftigt, von diesem Wendepunkte der deutschen Geschichte sich vor- und rückwärts zu bewegen und Hauptereignisse in gleichem Sinne zu bearbeiten.“ Leider ist die Bereicherung der deutschen Litteratur in diesem Sinne unausgeführter Plan geblieben. Mögen „Iphigenia“ und „Tasso“ an dichterischem Werte weit über „Götz“ und „Clavigo“ stehen, ein Goethescher Historiencyclus im Geiste des „Goetz“ und in der Form des „Clavigo“ wäre für die deutsche Bühne ein Schatz geworden, wie sie ihn in den Shakespeareschen Historien ganz gewiss nicht besitzt. Auch in Einzelheiten

des „Clavigo" werden wir an „Hamlet" erinnert, obwohl nicht ausser Acht gelassen werden darf, dass die äusseren Verhältnisse durch Beaumarchais Memoiren gegeben waren. Dennoch ist in das Verhältnis von Marie und Beaumarchais zu Clavigo entschieden etwas von der Grundfärbung des Verhältnisses der Geschwister Laertes und Ophelia hineingetragen. Die Begräbnisscene der Marie, der Kampf des Bruders und des Geliebten an der Leiche, der Tod Clavigos durch Beaumarchais Hand, Alles das erinnert lebhaft an die Scenen zwischen Hamlet und Laertes am Schlusse der Shakespeareschen Tragödie.

Um uns nicht blos auf Wiederholung zu beschränken, verweisen wir auf die entsprechenden Stellen bei Hettner und Hense.[111])

Ueber das letzte, dieser Epoche ganz angehörende dramatische Werk Goethes, das wir hier zu erwähnen haben, über das im Frühjahr 1775 gedichtete „Schauspiel für Liebende:[112] Stella", können wir kurz hinweg gehen.

Goethe versucht sich hier noch einmal auf dem Boden, den er im „Clavigo" betreten, doch mit einem entschiedenen Misserfolge. Shakespeare, dessen Einfluss im „Clavigo" so unverkennbar war, tritt hier fast völlig zurück. Die naturalistische Färbung der einzelnen Gestalten, die an Hamlet-Werther erinnernde Figur des Fernando, das sind die einzigen Kennzeichen, die dem Stücke das Gepräge seines Ursprunges in der Hamlet-Periode des Dichters aufdrücken.

Ähnlich wie Goethe sich noch einmal in der durch „Clavigo" bezeichneten Richtung weiter zu bewegen versuchte, ohne Erfolg zu haben, ähnlich erging es ihm mit dem Versuche, noch einmal auf das historische Drama in der Art des „Berlichingen" zurückzukommen. — Die Gestalt des Egmont, die ihm in ihrem liebenswürdigen Lebensmute so verwandt erscheinen musste, reizte ihn zur dramatischen Bearbeitung. In den letzten Monaten vor der Abreise nach Weimar war das Stück in den Grundzügen schon fertig gestellt. Das in Reichard's Theaterkalender für 1777 auf Seite 146 und 256 erwähnte ungedruckte „Vogelschiessen von Brüssel" von Goethe ist sicher der „Egmont", von dem wohl in erster Linie die

shakespearisierenden Volksscenen völlig ausgeführt waren und daher auch den Titel, wie er im Theaterkalender aufgeführt wird, beeinflussten. Goethe fand es später, wie er an Frau von Stein schrieb, nötig, „das allzu Aufgeknöpfte und Studentenhafte der früheren Manier" zu mildern und zu tilgen. Wir dürfen daher wohl annehmen, dass die noch jetzt so stark an Shakespeare erinnernden Volksscenen ursprünglich diesen Charakter viel schärfer ausgeprägt trugen.

Die eingehendere Besprechung des „Egmont" jedoch würde über den hier zu betrachtenden Zeitabschnitt bedeutend hinausgehen, denn erst in Weimar, hauptsächlich in den Jahren 1778 (12. April) — 1782[113]) wurde der „Egmont" in eine vorläufig abschliessende Form gebracht, die erst im Juli und August 1787 in Rom zum letzten male überarbeitet und fertig gestellt wurde.

Ebenso müssen wir darauf verzichten, die im Fragment von 1790 veröffentlichten Scenen des Faust zu unserer Betrachtung heranzuziehen.

So interessant der Versuch wäre, dieses Fragment daraufhin zu prüfen, in wiefern seine einzelnen Teile in die von uns besprochene Periode zu setzen sein dürften, und wie wir sie in die Entwickelungsepoche des von Shakespeare beeinflussten Goethe einzureihen haben würden, so würden wir doch an dieser Stelle zu weit geführt werden.

Eine Erörterung dieser Frage würde, zusammen mit der dabei in hohem Masse zu berücksichtigenden Stellung Goethes zum Hamlet den Inhalt eines zweiten Teiles dieser Abhandlung zu bilden haben, und besonders den Faust, Orest, Tasso, Elpenor und Wilhelm Meister in den Vordergrund rücken müssen.

Erübrigen würde dann noch zum Schlusse eine Besprechung der Stellung des Weimarischen Theaterdirektors Goethe zu Shakespeare.

Das Endergebnis aber würde sein, dass wir erkennen würden, wie Goethe allmählich nicht zur Abneigung gegen Shakespeare, wie es oft falsch aufgefasst wird, sondern zum wahren Verständnisse des grössten Dramatikers gelangte, wie

Anmerkungen.

1. H. Ulrici, „Shakespeares dramatische Kunst."
   III. Aufl. 2. Ausg. 1874.
   III. Teil. 3. Abschnitt.
   C. Hense, „Shakespeare-Untersuchungen und Studien." Halle 1884.
   III. Teil. „Deutsche Dichter in ihrem Verhältnisse zu Shakespeare." S. 227. ff.
2. K. Elze, „Bodmers Sasper." Shakespeare Jahrbuch. I. 1865.
3. In den „Neuen Probestücken der englischen Schaubühne". 3 Bde. Basel 1758.
4. „Shakespeares theatralische Werke." Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. Zürich, 1762—66. VIII. Bde.
5. „William Shakespeares Schauspiele." Neue Ausgabe von Joh. Joach. Eschenburg. Zürich 1775—77. VII. Bde.
6. W. W. Hempel. 22. — Dichtung und Wahrheit. III. 11. Buch. (D. W. III. 11.) S. 44—48.
7. The plays of Shakespeare with the corrections and illustrations of various commentators, to which are added notes by Samuel Johnson. London 1765.
8. Goethe-Jahrbuch 1887. VIII. Bd. S. (Berichtigungen und Nachträge zu den von L. Geiger im 7. Bande herausgegebenen Briefen.
   (Abkürz.: G. J. 1887. VIII.)
9. Studien zur Goethe-Philologie von J. Minor und A. Sauer. Wien 1880. S. 237. ff.
10. Vergl. W. v. Biedermann, „Goethe-Forschungen." „Dramatische Entwürfe: Belsazar . . . ."
11. W. W. Weimar 1887. IV. 1. S. 16, 17.
12. Dasselbe. S. 24, 25.
13. Dasselbe. S. 47, 48.
14. Siehe: „As you like it." II. 7. (22—27.)
15. Dasselbe. II. 1. (16—17.)
16. W. W. Weimar. IV. 1. S. 44. ff.
17. Dasselbe. 1889. I. 27.
    D. W. II. 8. S. 156. ff.
18. W. W. Weimar. IV. 1. S. 89.
19. „Romeo and Juliet." I. 1.

20. W. W. Hempel. D. W. III. 11. S. 45. und
W. W. Weimar. I. 27. D. W. II. 7. S. 91. ff.
21. Dasselbe. IV. 1. S. 105. (13. October?)
22. Dasselbe. IV. 1. S. 142.
23. „Shakespeares theatralische Werke." Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. Zürich, 1762—66. VIII. Bde.
24. W. W. Weimar. IV. 1. S. 122. (25.) S. 124. (3—9).
25. Vgl. W. von Biedermann „Goethes produktive Kritik". Wissenschaftl. Beilage d. Leipziger Zeitung. 1888. No. 128.
26. W. W. Weimar. 1889. I. 27.
D. W. II. 7. S. 91 ff.
27. „Die Mitschuldigen". 1769. III. Aufzug. 6. Auftritt.
28. W. W. Weimar. IV. 1. S. 203. ff.
29. Dasselbe. S. 198.
30. Dasselbe. S. 205.
31. Dasselbe. S. 230.
32. A. Schöll, „Briefe und Aufsätze von Goethe aus den Jahren 1766—1786". Weimar 1846. S. 63—140.
33. W. W. Weimar. IV. 1. S. 247.
34. W. Scherer, „Aufsätze über Goethe". Berlin. 1886. Goethe als Rechtsanwalt. S. 37. ff.
35. W. W. Weimar. I. 27.
D. W. II. 10. S. 302. ff.
36. R. Haym, „Herder nach seinem Leben und seinen Werken". Berlin. 1880. Erster Bd. 2. Hälfte. S. 391. ff.
37. Herders sämtliche Werke. Herausgegeben von Bernhardt Suphan. Berlin. Im 25. Bd. 1885: Alte Volkslieder. I. 2. Buch. Lieder aus Shakespeare. S. 33—60.
38. Vgl. W. von Biedermann; „Goethes Gespräche". 1889. I. Bd. S. 19. (April 1772.) und
H. Düntzer; „Goethes Leben." 1880. S. 152, 153.
39. W. W. Hempel. 22.
D. W. III. 11. S. 46. ff.
40. Haym, Herder. I. 2. S. 425. und
„Von deutscher Art und Kunst." Einige fliegende Blätter. 1773. Hamburg. S. 71—118.
Herders W. W., kl. Ausg. Bd. XX. S. 271. ff.
41. „Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach 1773." — Neu gedruckt in: S. Hirzel „Der junge Goethe." 1875. Zweiter Teil. S. 204. ff.
42. M. Mendelssohn; „Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele." Berlin 1767.
Platon „Phädon", übersetzt von J. B. Köhler. Lübeck 1769. (Siehe: A. Schöll, Aufs. u. Briefe S. 89. ff.)

43. W. W. Hempel. 22.
D. W. III. 11. S. 24.

44. Siehe: A. Schöll, Aufs. u. Briefe. S. 137. ff.
H. Hettner „Geschichte d. deutsch. Litteratur im 18. Jahrh. 1872. III. Buch. 1. Abteil. S. 128. ff.

45. W. von Biedermann, „Goethes Cäsar". Wissenschaftl. Beilage d. Leipz. Zeitung. 1880. No. 30.
Vergl. v. d. Hellen, Goethes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten. Frankfurt a. M. 1888.

46. R. Haym; Herder. I. 2. S. 475. ff.
Siehe: Herders sämtl. Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin. Im 28. Bde., 1884:
Brutus (älteste Fassung von 1772). S. 11—27.
Brutus. Ein Drama zur Musik. 1774. S. 52—68.

46a. Siehe: W. W. Weimar. I. 27. D. W. II. 10 wo Herder an Goethe schreibt: „Wenn des Brutus Briefe dir sind in Ciceros Briefen . . . . Goethe sende sie mir."

47. W. W. Weimar. I. 27. D. W. II. 10. S. 320, 321.

48. A. Stöber: „Der Aktuar Salzmann." 1855. S. 51. Siehe auch: W. W. Weimar. 1887. IV. 2. S. 96.

49. W. W. Hempel. 22. D. W. III. 13. S. 116. ff.

50. W. W. Weimar. 1887. IV. 2. S. 7—9.

51. H. Hettner: „Geschichte der deutschen Litteratur im 18. Jahrh." 1872. III. Buch. 1 Abteil. S. 142, 143.

52. Hirzel-Bernays, „Der junge Goethe." 1875. Erster Teil, III. No. 75.
W. W. Weimar. 1887. IV. 2. S. 96.
(Der Brief ist ohne Datierung.)

53. W. W. Hempel. 22. D. W. III. 12. S. 72, 73.

54. Vgl. H. Düntzer: „Goethes Leben." 1880. S. 189, 190.
Da Hettner a. a. O. ausdrücklich den „Cäsar" mit erwähntem Briefe in Zusammenhang bringt, glaubten wir ebenso ausdrücklich den Gegen**beweis** liefern zu müssen, der trotz des Widerspruchs gegen Stöber und Hettner nicht für erforderlich gehalten zu sein scheint. — Spätere Auflagen von Hettners Buch als die von 1872 waren uns leider nicht zugänglich. — Stöbers Datierung des Briefes wird z. B. noch ausdrücklich in Schutz genommen von B. B. Abeken; „Goethe in den Jahren 1771—1775." 1861. S. 52. Anmerk. 5.

55. W. W. Weimar. IV. 2. S. 172.

56. G. J. 1889. X. S. 141.

57. G. J. 1884. V. S. 192.
W. von Biedermann, Goethes Gespräche. 1889. 1. Bd. S. 35. No. 22.

58. Wielands Mitteilung an Gräter über „Cäsar“ steht, wie uns Herr Geheimrat Freiherr von Biedermann, dem wir hier unsern Dank ausdrücken, mitteilte, in „Weimars Album“ von Diezmann. S. 34.
59. W. von Biedermann; „Goethes „Cäsar“. a. a. O.
60. Vgl. bei Schöll; a. a. O.
61. R. Keil; „Vor hundert Jahren. Mitteilungen über Weimar, Goethe und Corona Schröter aus den Tagen der Genieperiode.“ 1875. I. Bd. Goethes Tagebuch von 1776—1782.
W. W. Weimar. III. 1. S. 140.
62. S. Hirzel, „Der junge Goethe.“ 1875. 2. Teil. S. 453. No. 20.
W. Scherer, „Aufsätze über Goethe.“ 1886. Goethe als Journalist. S. 47. ff.
vgl. W. Scherer „Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrh.“ Heilbronn. No. 7 u. 8 enthaltend: „Frankfurter gelehrte Anzeigen 1772.“
W. Herbst; „Goethe in Wetzlar.“ 1881. S. 161.
W. von Biedermann; „Goethe-Forschungen.“ Unter: Vermischtes zur Goethe-Forschung: Goethes Rezensionen in den Frankfurter gel. Anzeigen. —
63. D. E. Schlegel; Werke. III. Bd. S. 286. ff. bes. 294.
64. Siehe über Schlegel und Lessing bei:
H. Hettner; „Geschichte d. deutschen Litteratur im 18. Jahrh.“ 1872. I. Buch. S. 382—384.
65. W. W. Weimar. IV. 1. S. 258.
(Brief an Salzmann. Juni 1771. (?))
66. W. W. Weimar. IV. 2. S. 16. (Brief an Herder. Anf. Juli 1772.)
67. W. Herbst; „Goethe in Wetzlar.“ 1881. S. 173.
68. J. Hirzel; „Der junge Goethe.“ 1875. Erster Teil. Einleitung von M. Bernays. S. XLV.
69. W. W. Weimar. IV. 2. S. 19.
70. W. W. Weimar. IV. 2. S. 64.
71. K. Gödeke: „Goethes Leben und Schriften.“ 1874. — Auf Seite 114 und 115 eine knappe Zusammenstellung des nicht günstigen Eindruckes des „Clavigo“ auf Voss, Jung-Stilling, Wieland, Jakobi. —
72. H. Düntzer; „Goethes Leben.“ 1880. S. 194, 196. Was Düntzer a. a. O. sagt, würde sehr wohl in den Zusammenhang der Geschichte des „Cäsar“ passen, ist aber leider nur unbewiesene und daher der Beweiskraft entbehrende Vermutung. — Dagegen hat seine Vermutung auf S. 207 hinsichtlich des „Cäsar“ etwas für sich und mag neben der oben gegebenen Erklärung des „**nicht** freuen“ zugleich annehmber sein. — Bei B. R. Abeken; „Goethe in den Jahren 1771—1775“, — 1861. (S. 220.) findet sich die gleiche Ansicht wie bei Düntzer zu gunsten des „**nicht** freuen.“ —
73. W. W. Weimar. IV. 2. S. 187. (8—18.)

74. W. von Biedermann; „Goethes Cäsar.“ — a. a. O.
75. W. W. Weimar. IV. 1. S. 256. (8—14.)
76. Dasselbe. S. 264.
77. Dasselbe. S. 262.
78. Dasselbe. IV. 2. S. 1.
79. Vgl. H. Düntzer; „Aus Goethes Freundeskreise.“ 1868. S. 92.
J. W. Schaefer; „Goethes Leben.“ III. Aufl. 1877. I. Bd. S. 134. und
H. Düntzer; „Goethes Leben.“ 1880. S. 137, wo statt „Lenz“ „Lerse“ steht, — was für unsern Zweck nebensächlich ist. —
80. W. W. Weimar. IV. 2. S. 3.
81. Abgedruckt in: J. Hirzel; „Der junge Goethe.“ 1875. Zweiter Teil. S. 39—43. Teilweise bei:
H. Hettner; „Geschichte der deutschen Litteratur im 18. Jahrh.“ 1872. III. Bch. 1. Abteil. S. 120—122.
82. W. W. Weimar. IV. 2. S. 26.
83. Dasselbe. S. 7. (10.)
(Brief an Salzmann. 28. Novbr. 1771.)
84. Dasselbe. S. 19.
85. J. Minor und A. Sauer; „Studien zur Goethe-Philologie.“ Wien 1880. S. 237. ff.
86. C. Hense; „Shakespeare-Untersuchungen und Studien.“ Halle 1884. III. S. 255 –258.
87. Siehe vor allem:
W. W. Weimar. I. 8. Götz. II. 1. S. 54.
88. A. W. von Schlegel; „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur.“ Leipzig. 1846. II. Teil. 36. Vorlesung. S. 412.
89. „Gottfried v. Berlichingen.“ I. 5.
90. H. Hettner; „Geschichte der deutschen Litteratur des 18. Jahrh.“ 1872. 3. Buch. 1. Abteil. S. 46. Vgl. dazu:
R. Haym: „Herder.“ 1880. I. 2. S. 436—440.
91. W. W. Hempel. 22. D. W. III. 13.
92. W. W. Weimar. IV. 2. S. 19.
Vgl. H. Düntzer; „Goethes Leben.“ 1880. S. 166. Düntzer fasst das Wort „gedacht“ wohl nicht ganz richtig auf, wenn er ihm ohne jede nähere Erklärung die Worte „nicht gefühlt“ zur Seite stellt. Der Gegensatz ist: „willkürlich gedacht“ und „als zwingende Notwendigkeit gefühlt.“ — Die andere Auffassung würde mit der übersprudelnden Kraft und Frische des Gefühls im „Gottfried von Berlichingen“ unvereinbar sein! —
93. H. Butthaupt; „Dramaturgie der Klassiker.“ I. Bd. 1883. S. 76.
94. Vergleiche besonders: „Die drei ältesten Bearbeitungen von Goethes Iphigenie.“ Herausgegeben und mit zwei Abhandlungen zur Geschichte und vergleichenden Kritik des Stückes begleitet v. H. Düntzer 1854.

95. Vgl. G. Rümelin; „Shakespeare-Studien.“ 1874. S. 36, 37. S. 120 ff.
96. Vgl. Goethe-Jahrbuch V. Bd. 1884. Zwanzig Briefe Goethes. — No. 2. Brief Goethes vom 27. Octbr. 1803. fn Iffland über „Julius Cäsar.“ —
97. J. Minor u. A. Sauer; „Studien zur Goethe-Philologie.“ Wien 1880. S. 247.
98. Goethe—Schiller; Briefwechsel. — Brief an Schiller vom 6. Dezbr. 1799.
99. G. Rümelin; Shakespearestudien.“ 1874.
100. Angabe der Litteratur s. ob. bei Gelegenheit des „Cymbelline“; in Anm. No. 62.
101. G. Rümelin; a. a. O. 1874. S. 77—79.
102. S. Hirzel; „Der junge Goethe.“ 1875. II. S. 414.
103. W. W. Weimar. IV. 2. S. 106. Vgl. dazu:
H. Düntzer; „Goethes Leben.“ 1880. S. 191.
104. Keinesfalls „Clavigo“; denn Beaumarchais wurde erst am 16. Febr. 1774 verurteilt und seine Memoiren erschienen erst kurz darauf. — Siehe: K. Goedeke; „Goethes Leben und Schriften.“ 1874. S. 114.
Auch „Cäsar“ kann nicht gemeint sein. —
105. W. von Biedermann; „Goetheforschungen.“ Unter: Quellen u. Anlässe Goethescher Dramen.
106. Am leichtesten zugänglich bei:
S. Hirzel; „Der junge Goethe.“ 1875. Leipzig. II. S. 384. ff.
107. W. W. Weimar. IV. 2. S. 145.
108. W. W. Hempel; 22. D. W. III. 13.
109. Werther; II. Am 15. November.
110. W. W. Hempel. 22. D. W. III. 15.
Vgl. auch J. P. Eckermann; „Gespräche mit Goethe.“ 1868. II. S. 88. 10. April. 29.
111. H. Hettner; „Geschichte der deutschen Litteratur des 18. Jahrh.“ 1872. 3. Buch. 1. Abteil. S. 149—154.
C. Hense; „Shakespeare-Untersuchungen und Studien.“ 1884. III. S. 259. ff.
112. Natürlich „Stella“ in der älteren Fassung ohne den tragischen Abschluss.
113. R. Keil; „Vor hundert Jahren; Mitteilungen über Weimar, Goethe etc.“ 1875. I. Bd. Goethes Tagebuch von 1776—1782.
W. W. Weimar. III. 1.

Nachtrag: Der von Bernhard Suphan im letzten Jahrgange des Jahrbuches der deutschen Shakspeare-Gesellschaft veröffentlichte Vortrag über Shakespeares Einfluss in der goldenen Epoche der deutschen Litteratur bringt nur das Allgemeinbekannte in neuer Zusammenstellung und ignorirt Goethes Cäsar unter anderem ganz und gar. Der Verfasser wird dem, auch im Stil flüchtig hingeworfenen Vortrage vermutlich selbst keine grössere wissenschaftliche Bedeutung beimessen. Seinen Zweck als Festvortrag erfüllt er ja vollständig.